

NUOVA CORVINA



Istituto
Italiano
di
Cultura

RIVISTA DI ITALIANISTICA

N.

NUOVA CORVINA



RIVISTA DI ITALIANISTICA

DIRETTORE RESPONSABILE

GINA GIANNOTTI

DIRETTORE DELL'ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA

PER L' UNGHERIA - BUDAPEST

COORDINATORE D'AREA



Istituto
Italiano
di
Cultura

COMITATO DI REDAZIONE

IMRE BARNÁ

BUDAPEST

ZSUZSANNA FÁBIÁN

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BUDAPEST

ILONA FRIED

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BUDAPEST

GYÖRGY DOMOKOS

UNIVERSITÀ CATTOLICA PÁZMÁNY PÉTER DI

PILISCSABA

JÁNOS KELEMEN

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BUDAPEST

IMRE MADARÁSZ

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI DEBRECEN

JÓZSEF PÁL

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SZEGED

GIAMPAOLO SALVI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BUDAPEST

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI

SCUOLA DI STUDI SUPERIORI BERZSENYI DÁNIEL

DI SZOMBATHELY

GYŐZŐ SZABÓ

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BUDAPEST

LUIGI TASSONI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PÉCS

COORDINAMENTO REDAZIONALE:

MICHELE SITÀ

UNIVERSITÀ CATTOLICA PÁZMÁNY PÉTER

DI PILISCSABA

N.

NUOVA CORVINA



Istituto
Italiano
di
Cultura

GINA GIANNOTTI

Presentazione

5

*Noi e l'Europa**

ANTONIO VARSORI

L'Italia e l'Europa

8

MONICA SASSATELLI

L'Europa vista dalle sue Capitali della Cultura

17

*La Grande Guerra**

CLAUDIO CAPPON

La prima guerra mondiale: la fine del Lungo
Ottocento e l'inizio del Secolo Breve

28

GIORGIO PETRACCHI

Come l'Italia entrò nella Grande Guerra.
Agosto 1914-maggio 1915: i dieci mesi che
cambiarono la storia d'Italia

32

Letteratura · arte · cultura

DARIA BORGHESE

Caravaggio oggi*

44

PAOLO CORNAGLIA

Budapest. Architettura, città e giardini tra XIX
e XX secolo*

57

FRANCESCA GALLO

Un percorso nell'arte italiana, tra postcoloniale
e new media (1989-2011)*

70

RENZO TOSI

Dall'antico al moderno. Variazione di *topoi*
proverbiale nella tradizione italiana*

78

MAURIZIO AMICI

TV or not TV?*

89

LUIGI TASSONI

L'immagine non silenziosa della scrittura

92

GANDOLFO CASCIO

Sandro Penna traduttore di Paul Claudel

102

MICHELE SITÀ

Giovanni Boccaccio e Anton Francesco Grazzini
detto Il Lasca. Donne del *Decameron* e de *Le cene*
a confronto

109

ANETT JULIANNA KÁDÁR	I mistici, la musica e Dante	125
GIULIO D'ANGELO	Le rivoluzioni in musica di Carlo Gesualdo, Principe di Venosa	129
TÍMEA FARKIS	Il « <i>Grand Tour</i> » degli ungheresi in Italia nel Novecento	136

Recensioni

JÓZSEF NAGY	Dante eterodosso ed ortodosso	142
MILLY CURCIO	Il romanzo plurale	146
FRANCESCA FIORLETTA	«Le cose terrene»	150
MILLY CURCIO	Gli allegri disperati	153
ÁGNES LUDMANN	Parole in viaggio	156
JÓZSEF NAGY	Nella trappola delle stereotipie nazionali	160
DÓRA BODROGAI	Prigionieri degli stereotipi	164
ESZTER JAKAB-ZALÁNYFY	János Kádár: buon compagno, o traditore della patria?	166

Divieto di riprodurre in tutto o in parte gli articoli senza citarne la fonte.

Istituto Italiano di Cultura
1088 Budapest, Bródy Sándor u. 8.

HU ISSN 1218-9472

Progetto grafico di Piergiorgio Maoloni

Preparazione:
Monographia Bt.

Stampa:
Mester Nyomda

Budapest, dicembre 2014

Presentazione

GINA GIANNOTTI

DIRETTORE DELL'ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA DI BUDAPEST

LA *NUOVA CORVINA* ANCHE QUEST'ANNO AMPLIA LE SUE PROPOSTE LASCIANDO UNO SPAZIO NON TRASCURABILE AGLI INTERVENTI DI ALCUNI STUDIOSI ITALIANI CHE HANNO PARTECIPATO AD INCONTRI O CONVEGNI ORGANIZZATI DALL'ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA NEL CORSO DEL 2014.

GLI ARGOMENTI AFFRONTATI SONO TUTTI DI GRANDE INTERESSE, LEGATI SPESSO AD EVENTI CONTINGENTI, COME IL SEMESTRE DI PRESIDENZA ITALIANA DELL'UE (RASSEGNA «NOI E L'EUROPA») OPPURE L'AVVIO DELLE COMMEMORAZIONI PER IL CENTENARIO DELLA PRIMA GUERRA MONDIALE (rassegna «La Grande Guerra»), o ancora la presentazione a Budapest della mostra «Da Caravaggio a Canaletto» o altro. Tutti gli articoli possono rappresentare un'ulteriore occasione di riflessione oltre che uno strumento didattico non trascurabile soprattutto per gli studenti di italiano.

Il nostro ringraziamento va a tutti i relatori che gentilmente hanno offerto il loro contributo così come a tutti gli studiosi che, con i loro saggi o recensioni, mantengono viva ed attuale una rivista che da anni occupa un posto di rilievo nel quadro dell'italianistica in Ungheria.

Noi e l'Europa

L'Italia e l'Europa

ANTONIO VARSORI

DIRETTORE DEL DIPARTIMENTO DI SCIENZE POLITICHE,
GIURIDICHE E STUDI INTERNAZIONALI
UNIVERSITÀ DI PADOVA

NON È COMPITO AGEVOLE NEL BREVE SPAZIO CONCESSO IN QUESTA SEDE AFFRONTARE IN MANIERA ESAURIENTE DA UN PUNTO DI VISTA STORICO UN TEMA COSÌ IMPORTANTE E COMPLESSO QUALE IL RUOLO GIOCATO DALL'ITALIA NELLA COSTRUZIONE EUROPEA. A QUESTA DIFFICOLTÀ OGGETTIVA SI AGGIUNGONO IL NON FACILE MOMENTO VISSUTO DALL'UNIONE EUROPEA E, PER LA PRIMA VOLTA NELL'ESPERIENZA ITALIANA ALL'INTERNO DELLA COMUNITÀ, LO SCETTICISMO MOSTRATO DA VARIE FORZE POLITICHE, NONCHÉ DA SIGNIFICATIVI SETTORI DELL'OPINIONE PUBBLICA, NEI CONFRONTI di Bruxelles. Inoltre non va trascurato come sulla valutazione circa la funzione avuta dall'Italia nella storia del processo di integrazione giochi una parte negativa la percezione spesso non benevola che vari osservatori stranieri hanno sviluppato nel corso del tempo nei riguardi della scelta europea dell'Italia, per cui l'impegno italiano si sarebbe sovente esaurito in altisonanti dichiarazioni di principio alle quali raramente avrebbero fatto seguito scelte concrete e comportamenti coerenti¹. Questo atteggiamento riduttivo si estende d'altronde in maniera più ampia a tutta la politica estera dell'Italia dal processo di unificazione in avanti per cui nell'immagine di gran parte degli osservatori internazionali l'Italia si identifica spesso con momenti drammatici quanto negativi della storia nazionale: da Caporetto all'8 settembre, dall'Italia che «tradisce» i propri alleati alla ben nota copertina del settimanale tedesco apparsa negli anni '70 con gli «spaghetti in salsa cilena». Questo approccio appare condiviso spesso dagli storici stranieri; ancora pochi giorni or sono a chi scrive è capitato di notare in una grande libreria londinese come nel settore dedicato alla storia italiana, i volumi presenti concernessero solo quattro argomenti: il Rinascimento, il fascismo, la mafia e il «fenomeno Berlusconi». Non deve stupire quindi se anche la maggioranza dei testi storici di carattere generale sull'integrazione

europea apparsi in lingua inglese, francese e tedesca, abbiano dedicato uno spazio ben limitato al ruolo giocato dall'Italia in Europa. In proposito è sufficiente ricordare come in un recente volume in lingua inglese ampiamente diffuso, all'Italia sia dedicato all'incirca lo stesso spazio concesso all'Irlanda o come scorrendo l'indice dei nomi si scopra che l'unico uomo politico italiano citato più di una volta sia De Gasperi e come vengano di converso ignorate personalità quali Martino, Fanfani, Moro, Colombo, Andreotti, ecc.² Non è un caso che quattro anni or sono nel concludere un mio volume che affrontava il tema dell'Italia e la costruzione europea decidessi di intitolarlo «La Cenerentola d'Europa», sebbene aggiungessi un punto interrogativo a tale definizione, della quale comunque non ero l'autore avendola utilizzata nei primi anni '70 il corrispondente del «Times» da Roma, Peter Nichols, in un suo articolo³. Si avrà modo di ritornare sulle ragioni di questa sottovalutazione nella parte conclusiva di questo intervento. Ciò che ora però mi preme è tentare di dare una risposta ai seguenti interrogativi: perché l'Italia ha compiuto e costantemente mantenuto fede sin dalla fine degli anni '40 a una precisa «scelta europea»? Quali vantaggi l'Italia ha tratto da tale scelta? Quale è stato il contributo dell'Italia al processo di integrazione? Infine perché negli ultimi anni vi è stato un progressivo indebolimento dell'impegno italiano nella costruzione europea? Come è ovvio, si è costretti a compiere un'analisi estremamente sintetica e a fare affermazioni che tenderanno a trascurare alcune importati sfumature, ma le presenti argomentazioni sono basate su un lungo studio dedicato a questo tema che ha trovato espressione in vari saggi, ai quali è possibile rinviare per argomentazioni più complesse e fondate su plurime fonti archivistiche.

I due primi quesiti si legano strettamente e la questione delle ragioni di una scelta e dei suoi vantaggi deve essere presa in considerazione in ambiti diversi, ovvero: il tema più generale della politica internazionale sviluppata dall'Italia nel secondo dopoguerra, la dimensione economica e sociale della costruzione europea e le trasformazioni vissute dal paese, i riflessi sul contesto politico interno, l'atteggiamento dell'opinione pubblica e l'influenza sulla società.

Per ciò che concerne l'ambito della politica estera, va indicato come sin dalla fine del secondo conflitto mondiale la classe politica antifascista e la diplomazia si fossero posti quali obiettivo primo la ricostruzione del ruolo internazionale dell'Italia come media potenza regionale in grado di esercitare la propria influenza nei tradizionali contesti della politica estera italiana: l'Europa e il Mediterraneo, per quanto a proposito di quest'ultimo si debba tener presente un Mediterraneo «allargato» con propaggini verso il Medio Oriente e l'Africa. Se questo obiettivo era plausibile e si ricollegava alle tradizioni dello stato liberale, va ricordato come il punto di partenza offrisse ben scarse speranze: l'Italia era una nazione nemica sconfitta, che sarebbe stata sottoposta a un duro trattato di pace, era un paese uscito dal conflitto con gravi distruzioni, economicamente e socialmente povero e arretrato. La scelta dell'integrazione europea, promossa – va ricordato – dagli Stati Uniti nel quadro della nascente guerra fredda, fu dunque abbracciata con entusiasmo dalla leadership italiana sin dal 1947, perché essa venne vista come un utile strumento che avrebbe consentito all'Italia di riproporsi nel contesto internazionale su un piano di parità

formale con i maggiori partner europei – dal Piano Marshall e dall'OECE all'episodio del progetto di unione doganale italo-francese, al coinvolgimento nel Consiglio d'Europa⁴. Il rilievo attribuito alla piena partecipazione alla costruzione europea per la ricostruzione e il rafforzamento dello «status» internazionale dell'Italia sarebbe con il tempo divenuto una costante e avrebbe consentito ad esempio, nei momenti di crisi e difficoltà interne, di far sì che non si interrompesse il legame creato fra la fine degli anni '40 e i primi anni '50, anche grazie ad altre scelte, con il «nocciolo duro», con l'«inner circle» del sistema occidentale, creato sotto l'egida di Washington nel contesto dello scontro fra Est Ovest⁵. Come è naturale, in questo quadro centrali furono anche la decisione di sviluppare uno stretto rapporto bilaterale con gli Stati Uniti, nonché l'adesione nel 1949 al Patto Atlantico⁶. Ciò nonostante la scelta europea era meno scontata e banale di quanto non possa apparire oggi; va ad esempio ricordato lo scetticismo mostrato da alcuni partner europei circa un «alleato», ritenuto debole e inaffidabile, elementi che contribuirono ad esempio ad escludere l'Italia dal Patto di Bruxelles nel 1948, senza dimenticare come altri paesi dell'area del Mediterraneo, quali ad esempio la Grecia, sarebbero rimasti per lungo tempo ai margini del processo di integrazione, dovendosi ad esempio accontentare della partecipazione al Consiglio d'Europa e della posizione di stato associato alla CEE con il trattato del 1961. Questa funzione della presenza nel processo di integrazione come ancoraggio al cuore del sistema occidentale si sarebbe ripresentata in altri momenti di debolezza interna, come ad esempio nel corso degli anni '70, la cosiddetta fase della lunga «crisi italiana», avviatasi nel 1968 e conclusasi solo con i primi anni '80⁷. Se la scelta europea è stata di grande rilievo nei momenti di difficoltà sul piano domestico, essa ha contribuito a rafforzare la posizione internazionale del paese nei momenti vissuti come positivi. In proposito è sufficiente ricordare le iniziative e l'immagine data dall'Italia, non solo in Europa, ma anche grazie all'Europa, negli anni preparatori e del primo centro sinistra, in particolare grazie ad Amintore Fanfani e ad Emilio Colombo, nonché nel decennio del pentapartito, con uomini quali Giulio Andreotti, Bettino Craxi, Giovanni Spadolini. In questi periodi il ruolo giocato dall'Italia in Europa contribuì a dare maggiore credibilità alla sua azione nel Mediterraneo e nel contrasto e dialogo fra Est e Ovest e viceversa. Ciò è soprattutto vero nel caso degli anni del pentapartito, nel corso dei quali l'Italia parve svolgere una funzione internazionale di un certo prestigio e riconosciuta come tale⁸.

Venendo alla dimensione economica, essa dimostra con ancora maggiore chiarezza il rilievo, l'utilità e la concretezza della scelta europea compiuta dall'Italia. In questo ambito ad esempio la partecipazione al Piano Schuman e quindi alla CECA rappresentarono l'opportunità che permise al paese di confermare il processo di ricostruzione economica avviata con il Piano Marshall. L'inserimento nella Comunità Europea del Carbone e dell'Acciaio, voluto non solo da una parte della classe politica e dalla diplomazia, ma anche dagli esperti e dai tecnocrati dell'IRI, fu determinante nel far accantonare all'Italia la tradizione protezionista e a far accettare l'idea che l'industria italiana dovesse accettare la logica dell'apertura verso l'esterno e della competizione internazionale⁹. Non è un caso che nel 1950/1951 l'allora ministro del Commercio Estero Ugo La Malfa, uno dei maggiori interpreti

della scelta europea dell'Italia, fosse all'origine di una audace politica di liberalizzazione degli scambi nel quadro dell'OECE¹⁰.

Alcune considerazioni a parte vanno compiute per ciò che concerne la partecipazione italiana al cosiddetto «rilancio dell'Europa», in altri termini al negoziato sui trattati di Roma. Si ha spesso la sensazione, leggendo i testi di carattere generale sull'integrazione europea, che il negoziato sui trattati di Roma si sia esaurito in un rapporto bilaterale fra Parigi e Bonn, lasciando all'Italia il compito di anfitrione per bei luoghi che fecero da scenario alle tre più importanti conferenze (Messina, in realtà Taormina nel 1955, Venezia nel 1956 e infine Roma nel 1957). In realtà un ristretto gruppo di politici, diplomatici ed esperti fin dall'inizio concepì una precisa e pragmatica strategia che inseriva la partecipazione dell'Italia alla CEE e all'EURA-TOM nel quadro di un più ampio processo di sviluppo economico e sociale che avrebbe dovuto tra l'altro contribuire alla soluzione del problema del Mezzogiorno. Gli obiettivi dell'Italia furono chiari fin dall'inizio delle trattative e l'Italia riuscì in larga misura a ottenerli tutti: la delegazione guidata da Gaetano Martino ottenne che nel trattato sulla CEE venissero inseriti: una dichiarazione sulla necessità di una politica regionale europea, la previsione di una politica sociale europea con il corollario dell'istituzione di un Fondo Sociale Europeo, il principio della libera circolazione dei capitali con la conseguente istituzione della Banca Europea degli Investimenti, nonché il principio della libera circolazione della mano d'opera. A questo proposito va sottolineato come l'apertura dei mercati europei del lavoro alla mano d'opera italiana fosse stato un obiettivo primario di tutti i governi italiani sin dall'immediato dopoguerra¹¹.

Non sarebbe inoltre comprensibile il «miracolo economico» vissuto dall'Italia tra la fine degli anni '50 e la metà degli anni '60 senza tener conto della partecipazione del paese alla Comunità Europea e la conseguente crescita delle esportazioni dell'industria italiana nell'area della CEE. Questo fattore, vitale per l'economia nazionale, fu d'altronde sempre ben presente alla classe politica e alla diplomazia; ciò spiega ad esempio l'atteggiamento moderato, al di là delle prese di posizione in senso federalista, assunto dalle autorità italiane nell'ambito delle sfide poste da de Gaulle, ad esempio nel quadro del Piano Fouchet e della crisi della sedia vuota. Ora sappiamo, ad esempio, che l'ideatore della formula del compromesso del Lussemburgo – il cosiddetto «accordo sul disaccordo» – fu il leader democristiano Emilio Colombo¹².

Non sarebbe possibile concludere queste brevi osservazioni sul contesto economico senza compiere qualche cenno su un importante aspetto della scelta europea dell'Italia, il cosiddetto «vincolo esterno», in altri termini il ricorso agli impegni europei come strumento che ha permesso in più di un'occasione a una classe politica in condizioni di debolezza di assumere decisioni di politica economica impopolari, che in caso contrario sarebbero state rifiutate dall'opinione pubblica. Ciò conduce comunque a sottolineare il formarsi in Italia di una ristretta élite europeista, formata da alcuni uomini politici e da alcuni diplomatici, ai quali sul finire degli anni '70 di sarebbero aggiunti la «tecnocrazia» della Banca d'Italia o di personalità ad esse vicine quali Guido Carli, Carlo Azeglio Ciampi, Tommaso Padoa Schioppa,

Lamberto Dini, ecc. La prima importante occasione in cui il fattore del «vincolo esterno» si manifestò apertamente fu la decisione nel 1978 di prendere parte sin dall'inizio al Sistema Monetario Europeo, una decisione comunque che fu anche l'espressione della volontà dell'allora Presidente del Consiglio Andreotti, il quale comprese come pur di mantenere fermo l'impegno europeo dell'Italia, sarebbe stato necessario anche mettere a rischio la coesione del governo di unità nazionale nato con il rapimento di Aldo Moro¹³. Non è forse un caso che fu nuovamente Andreotti nel corso del negoziato su Maastricht a dover gestire, insieme all'allora ministro del Tesoro, Guido Carli, l'ennesimo fattore «vincolo esterno», rappresentato dai cosiddetti «parametri di Maastricht»¹⁴.

Per ciò che concerne l'influenza della scelta europea sul sistema politico, almeno sino alla crisi della «prima repubblica», si trascura a volte come per tutto il periodo della «guerra fredda», l'Italia sia stata la nazione dell'Europa occidentale più condizionata dallo scontro Est-Ovest con una spaccatura determinata dalla presenza del più forte Partito Comunista dell'Occidente e di conseguenza di una «democrazia bloccata»; al di là dell'evoluzione in senso democratico del PCI e del suo parziale distacco dall'URSS, una consistente parte dell'elettorato era destinata a restare all'opposizione; d'altronde il PCI quasi sempre si schierò contro le più importanti decisioni governative per ciò che concerneva il rapporto con gli Stati Uniti e l'Alleanza Atlantica. L'impegno nei confronti dell'Europa in una prima fase venne aspramente contestato, non solo dal PCI, ma anche dal Partito Socialista; quest'ultimo comunque alla metà degli anni '50 aveva già mutato posizione e il PSI nel 1957 si sarebbe espresso a favore dell'EURATOM e si sarebbe astenuto sulla CEE. La «conversione» del PCI all'europeismo si sarebbe rivelata più tardiva e complessa, ma non per questo meno significativa: dopo un lungo dibattito interno tra la fine degli anni '60 e gli inizi degli anni '70, su spinta iniziale del sindacato e di alcuni intellettuali, il Partito Comunista fece propria la scelta europea fino al punto di candidare nel '76 e poi nel '79 Altiero Spinelli al Parlamento Europeo. Da quel momento tutti i partiti dell'arco costituzionale si riconobbero nell'impegno europeista. Ciò favorì il dialogo fra le forze politiche su un'importante tema di politica estera, soprattutto in un momento in cui la «seconda guerra fredda» riproponeva un'aperta contrapposizione, soprattutto sulla questione degli euromissili, fra i partiti di governo schierati sulle posizioni di Washington e della NATO e le forze della sinistra¹⁵.

Infine per ciò che riguarda l'opinione pubblica, va notato in primo luogo che per lungo tempo l'impegno europeo non suscitò che un'attenzione limitata presso il grande pubblico; la CECA, l'EURATOM e per un paio di decenni la CEE espressero politiche che toccavano solo settori molto limitati della popolazione, ove si escluda alcuni gruppi di pressione e di interesse – industriali, associazioni degli agricoltori, una ristretta élite europeista, il movimento federalista –; altri furono i temi di politica estera che suscitarono un ampio dibattito o infiammarono gli animi degli italiani: la guerra fredda, la distensione, il Vietnam, il Medio Oriente, ecc. Ci si rendeva al massimo conto che nella partecipazione alla costruzione europea vi erano alcuni vantaggi economici, ma la gestione della scelta europea poteva essere lasciata a quella ristretta élite europeista nel cui contesto un esiguo gruppo di politici, diplo-

matici, esperti e alti funzionari potevano esprimersi liberamente. L'Europa divenne un tema rilevante in maniera lenta ma progressiva a partire dagli anni '70 quando il processo di integrazione subì un radicale mutamento, non solo dal punto di vista del metodo, ma anche e soprattutto del contenuto, tentando di lanciare politiche più vicine alle esigenze dei cittadini, le cui sensibilità e la cui percezione dell'Europa erano d'altronde mutate come tutta la società europea occidentale all'indomani del 1968. In tale quadro è evidente come le politiche regionale, ambientale, energetica, nonché una rinnovata politica sociale suscitassero l'attenzione di un più elevato numero di cittadini europei, quindi anche italiani¹⁶. Ma il salto di qualità in Italia si sarebbe verificato tra gli anni '80 e '90, grazie all'impatto che l'Atto Unico e il trattato di Maastricht avrebbero avuto su tutti i cittadini degli stati membri. In particolare, grazie alle iniziative della Commissione alcune decisioni vennero percepite come significative e diedero dell'Europa un'immagine particolarmente positiva presso i settori più dinamici delle opinioni pubbliche, in questo quadro l'esempio forse più significativo è il programma Socrates/Erasmus, che parve destinato a creare una coscienza «europea» presso migliaia di giovani universitari. Nel caso italiano poi l'apice dell'adesione al progetto europeo si ebbe probabilmente nel periodo immediatamente successivo a «tangentopoli» durante il governo Prodi, quando ampi settori dell'opinione italiana si convinsero dell'esistenza di un modello europeo a cui l'Italia avrebbe dovuto uniformarsi per uscire rigenerata dalla crisi del sistema politico; ancor più forte fu il richiamo all'orgoglio nazionale manifestatosi intorno alla battaglia affinché l'Italia potesse rientrare nel gruppo dei primi paesi che avrebbero adottato l'euro. Furono questi gli anni di un processo che venne definito di «europeizzazione» e che vide il più forte consenso nei riguardi di Bruxelles e di tutto ciò che poteva essere definito «europeo» inteso come corretta amministrazione, efficienza del sistema politico, crescita economica e progresso civile. A questa stagione europeista nell'opinione italiana concorsero alcuni fattori quali: la fine della guerra fredda, la speranza nella nascita di un nuovo sistema politico, il successo europeo rappresentato da Maastricht e dalla nascita dell'Unione Europea, la creazione di una formazione politica. – l'Ulivo prodiano – che per una serie di ragioni su cui al momento non abbiamo il tempo di soffermarci, adottò una versione 'massimalista' di europeismo quale propria base ideologica e come unico possibile collante di una singolare amalgama composta dall'ex-PCI, dai settori della sinistra della DC, da una parte degli ex partiti laici, in particolare il PRI. Né va trascurata l'influenza esercitata nel creare un diffuso «mito europeo» da giornalisti, intellettuali, studiosi, docenti universitari, ecc. che crearono un clima di favore nei confronti di tutto ciò che proveniva da Bruxelles. In realtà in questa «golden age» dell'ideale europeo vi erano però anche contraddizioni all'origine della presente crisi, ma su questo aspetto avremo modo di ritornare¹⁷.

Appurato come la scelta europea dell'Italia sia stata in ampia misura una linea politica coerente e costante e come essa abbia dato all'Italia una serie di vantaggi non secondari, fra cui è sufficiente ribadire il ruolo di spinta alla trasformazione dell'Italia da paese arretrato e in ampia misura povero a uno delle maggiori economie mondiali, vi è da valutare, magari in maniera più sintetica, se non vi siano stati «lati

oscuri» nella politica europea perseguita all'Italia. In questo ambito è sufficiente ricordare come in alcuni casi l'Italia sia risultata incapace di passare dalle buone intenzioni alle realizzazioni, finendo così con l'essere il facile bersaglio delle critiche fondate sull'ipotesi di un europeismo di facciata, fatto di dichiarazioni di principio. In realtà quando detto sino ad ora sembra soprattutto mettere in rilievo un divario fra scelte e risultati concreti, che non rappresenta però l'aspetto negativo della scelta europea, quanto piuttosto la contraddizione esistente fra una politica europea relativamente efficace fino a quando essa si è espressa prevalentemente nel campo della politica estera e l'attuazione delle politiche europee da parte dello stato e delle sue articolazioni, dal Parlamento alla pubblica amministrazione, agli enti locali, ecc.. In questo ambito, come è noto, l'Italia si è rivelata spesso di gran lunga meno efficiente, andando incontro a numerose procedure di infrazione. Le contraddizioni dell'Italia non si sono comunque manifestate solo nell'ambito della messa in atto delle scelte di Buxelles, ma a volte anche nel campo della «high politics», per quanto in questo caso l'Italia si sia dovuta confrontare con situazioni consolidate, in qualche modo strutturali, che non l'hanno certo facilitata. La costruzione europea è stata sempre anche il risultato dei rapporti fra gli stati membri e del formarsi di leadership e di coalizioni, in proposito basti pensare al cosiddetto «motore» o «coppia franco-tedesca». In tale contesto più volte l'Italia si è trovata di fronte a un dilemma che non è stato facile risolvere: come restare o entrare nel gruppo delle nazioni in grado di contare e di influenzare le maggiori scelte comunitarie? La «coppia franco-tedesca» è sempre stata esclusiva e tendenzialmente «chiusa» e i governi italiani di fronte alla collaborazione stretta fra Parigi e Bonn hanno sempre mostrato un atteggiamento oscillante fra il supporto alle iniziative dei due paesi e il timore di divenire un attore marginale rispetto a un «direttorio franco-tedesco». Esisteva la possibilità di un fronte alternativo? Per qualche tempo l'Italia ha pensato a un rapporto privilegiato anglo-italiano, che però non ha mai dato esiti particolarmente positivi e d'altronde è stato quasi sempre visto con scarso favore da Londra. Né d'altronde le autorità italiane hanno pensato a porsi alla guida di un gruppo di «piccoli stati»; in questo condizionata dalla tradizionale posizione ottocentesca in base alla quale l'Italia debba rientrare nel novero delle «grandi potenze» europee. L'ovvio esito di questi interrogativi privi di risposta è stato spesso una politica oscillante, che puntava sull'essere il paese più forte sostenitore dell'integrazione politica, partendo dal presupposto che nel quadro dell'integrazione politica, l'Italia potesse rivendicare una posizione di parità rispetto ai maggiori partner europei.

Il tempo a disposizione per questo intervento sta volgendo al termine, ciò nonostante è opportuno compiere qualche cenno sull'oggi, in particolare sul come spiegare la crisi del modello e dell'ideale europeo in un paese che per circa cinquant'anni non solo ha mantenuto fede all'ideale europeo ma ha anche svolto un qualche significativo ruolo nel processo di integrazione e da questo ha quasi sempre tratto non trascurabili vantaggi. In primo luogo va sottolineato come la fine della guerra fredda abbia posto fine a una rendita di posizione che l'Italia aveva conseguito grazie al suo ruolo nel sistema difensivo occidentale e a un conseguente stretto rapporto con gli Stati Uniti; va quindi notato come a partire dagli anni '90 con la

nascita di un nuovo, per quanto più debole, sistema politico e con il rafforzamento delle competenze dell'UE la politica europea si sia trasformata da politica estera in politica interna, la netta contrapposizione e i toni polemici fra il centro-destra e il centro-sinistra sono stati trasferiti a Bruxelles e a Strasburgo, dove il centro-sinistra ha comunque goduto di maggiori simpatie; il conseguente processo di delegittimazione dell'avversario ha oggettivamente indebolito l'Italia durante le esperienze dei governi guidati da Silvio Berlusconi, indebolimento d'altronde sottolineato dalle incertezze nella politica europea espressa dal centro-destra, a proposito basti pensare al caso della posizione italiana circa la guerra americana in Iraq. Ciò ha comunque alienato nel corso del tempo numerosi elettori del centro-destra nei confronti dell'Europa comunitaria, vista come l'espressione di idee vicine al centro-sinistra e come fustigatrice degli errori berlusconiani. La crisi economica e finanziaria del 2007/2008 ha poi fortemente contribuito a rendere ancora più forti le voci critiche nei confronti dell'Europa. Se per circa cinquant'anni gli italiani avevano intuito che la scelta europea era all'origine di possibili vantaggi sul piano economico e sociale, facendo sì che la costruzione europea godesse di ampio consenso, quando si è cominciato a ritenere che l'Europa chiedesse soprattutto sacrifici dando poco in cambio era quasi naturale che Bruxelles cominciasse a suscitare minori simpatie, per utilizzare un eufemismo, fino al punto che il meccanismo del «vincolo esterno» risulta di gran lunga meno efficace, se non addirittura obsoleto. E' infine venuto meno il ruolo delle élite tecnocratiche illuminate, chiamate a svolgere un ruolo politico proprio per le loro credenziali europee e la loro fede nel ruolo quasi taumaturgico che Bruxelles avrebbe potuto svolgere nel risolvere i problemi italiani¹⁸. E' significativo come d'altronde lo stesso attuale Presidente del Consiglio si sia in parte appropriato di alcuni temi che prima erano patrimonio degli euroscettici al fine di modificare gli equilibri in ambito europeo a favore degli interessi italiani. Ma a questo punto questo intervento scivolerebbe nell'attualità e uno storico deve limitarsi a compiere il proprio mestiere di storico.

NOTE

¹ Sul ruolo degli stereotipi e delle percezioni nella valutazione della politica estera italiana cfr. Antonio Varsori, *Realtà e percezione dell'Italia nella geopolitica del secondo dopoguerra*, in Paolo Frascani (a cura di), *Lo specchio del mondo: l'immagine dell'Italia nella realtà internazionale*, Napoli, Istituto Universitario l'Orientale, 2012.

² Desmond Dinan (ed.), *Origins and Evolutions of the European Union*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

³ Antonio Varsori, *La Cenerentola d'Europa? L'Italia e l'integrazione europea dal 1947 a oggi*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2010, p. 261. In realtà la definizione era apparsa in prima battuta sul «Corriere della Sera» e venne poi ripresa da Nichols in un articolo dal titolo «Italy Feeling Itself the Cinderella of Europe».


⁴ In generale sul ruolo internazionale dell'Italia si rinvia a Federico Romero e Antonio Varsori (a cura di), *Nazione, interdipendenza, integrazione. Le relazioni internazionali dell'Italia (1917-1989)*, 2 voll., Roma, Carocci., 2005.

- ⁵ Sull'Italia e il Piano Marshall cfr. Mauro Campus, *L'Italia, gli Stati Uniti e il Piano Marshall*, Roma-Bari, Laterza, 2008; C. Spagnolo, *La stabilizzazione incompiuta. Il Piano Marshall in Italia 1947-1952*, Roma, Carocci, 2001. Sull'unione doganale cfr. Bruna Bagnato, *Storia di un'illusione europea. Il progetto di unione doganale italo-francese*, Londra, Lothian Foundation Press, 1995.
- ⁶ Sui rapporti tra Italia e Stati Uniti tra gli anni '40 e gli anni '50 cfr. Mario Del Pero, *L'alleato scomodo. Gli USA e la DC negli anni del centrismo (1948-1955)*, Roma, Carocci, 2001 e Kaeten Mistry, *The United States, Italy and the Origins of the Cold War. Waging Political Warfare, 1945-1950*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.
- ⁷ Sull'Italia negli anni '70 cfr. Agostino Giovagnoli e Silvio Pons (a cura di), *L'Italia repubblicana nella crisi degli anni Settanta*, vol. I, *Tra guerra fredda e distensione*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003.
- ⁸ Sulla politica estera italiana negli anni '80 cfr. ad esempio Ennio Di Nolfo (a cura di), *La politica estera italiana negli anni Ottanta*, Manduria, Lacaita, 2003 e Simona Colarizi, Piero Craveri, Silvio Pons, Gaetano Quagliariello (a cura di), *Gli anni Ottanta come storia*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004.
- ⁹ Ruggero Ranieri e Luciano Tosi (a cura di), *La Comunità Europea del Carbone e dell'Acciaio (1952-2002). Gli esiti del trattato in Europa e in Italia*, Padova, CEDAM, 2004; Francesco Petrini, *Il liberalismo a una dimensione. La Confindustria e l'integrazione europea 1947-1957*, Milano, Franco Angeli, 2005.
- ¹⁰ Lorenzo Mechi, *L'Europa di Ugo La Malfa. La via italiana alla modernizzazione (1942-1979)*, Milano, Franco Angeli, 2003.
- ¹¹ Antonio Varsori, *La Cenerentola ... cit.*, pp. 119-158.; Marcello Saija e Angela Villani, *Gaetano Martino 1900-1967*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011; Pier Luigi Ballini (a cura di), *I trattati di Roma*, 2 voll., Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011.
- ¹² Antonio Varsori, *La Cenerentola ... cit.*, pp. 159-224; Jean-Marie Palayret, Helene Wallace, Pascale Winand (eds), *Visions, Votes and Vetoes*, Bruxelles/Bern, PIE/Peter Lang, 2006.
- ¹³ Antonio Varsori, *La Cenerentola ... cit.*, pp. 314-330; Roberto Gualtieri, *L'Europa come vincolo esterno*, Piero Craveri e Antonio Varsori (a cura di), *L'Italia nella costruzione europea. Un bilancio storico (1957-2007)*, Milano, Franco Angeli, 2009.
- ¹⁴ Antonio Varsori, *L'Italia e la fine della guerra fredda. La politica estera dei governi Andreotti 1989-1992*, Bologna, il Mulino, 2013. Sul ruolo di Carli cfr. Piero Craveri (a cura di), *Guido Carli Senatore e Ministro del Tesoro 1983-1992*, Milano, Bollari Boringhieri, 2009.
- ¹⁵ Antonio Varsori, *La Cenerentola ... cit.*, *passim*.
- ¹⁶ Sul mutamento della politica europea cfr. Maria Eleonora Guasconi, *L'Europa tra cambiamento e continuità. Il vertice dell'Aja del 1969 e il rilancio della costruzione europea*, Firenze, Polistampa, 2004. Più in generale cfr. Guia Migani e Antonio Varsori (eds), *Europe in the International Arena during the 1970s. Entering a Different World*, Bruxelles/Bern, PIE/Peter Lang, 2011.
- ¹⁷ Antonio Varsori, *La Cenerentola ... cit.*, pp. 375-402.
- ¹⁸ Antonio Varsori e Monika Poettinger (eds), *Economic Crisis and New Nationalisms. German Political Economy as Perceived by European Partners*, Bruxelles/Bern, PIE/Peter Lang, 2014.

L'Europa vista dalle sue Capitali della Cultura¹

MONICA SASSATELLI

DIPARTIMENTO DI SOCIOLOGIA,
GOLDSMITHS, UNIVERSITY OF LONDON



COME APPARE L'EUROPA VISTA DALLE SUE CAPITALI? NON LE CAPITALI AMMINISTRATIVE E DI STATO, MA LE CAPITALI DELLA CULTURA? È BENE PRECISARE: CON TALE ESPRESSIONE MI RIFERISCO NON AL GENERICO APPELLATIVO ATTRIBUITO AI PIÙ IMPORTANTI CENTRI CULTURALI, MA A QUEL PROGRAMMA DELL'UNIONE EUROPEA, OGGI DENOMINATO APPUNTO CAPITALE EUROPEA DELLA CULTURA (CEC),² CHE HA FATTO DI TALE TITOLO UN'ONORIFICENZA ANNUALE PER CUI LE CITTÀ EUROPEE POSSONO CANDIDARSI E COMPETERE.

Quando, quindici anni fa, ho cominciato a studiare questa iniziativa allora di recente introduzione, il tema aveva a malapena raggiunto il dibattito pubblico e ancor meno quello accademico. Anche io ci ero arrivata per la contingente combinazione tra una curiosità intellettuale per la costruzione dell'identità culturale europea e la coincidenza biografica che la mia città, Bologna, era stata finalmente scelta per il 2000, dopo essersi candidata due volte. Persino a livello dell'UE e delle città coinvolte la documentazione ufficiale e la conoscenza del programma era limitata, al di là della cerchia degli addetti ai lavori. Oggi la situazione è ribaltata: la CEC si può considerare l'iniziativa UE in campo culturale di più alto profilo, divenuta *brand* riconosciuta pubblicamente in modo quasi universale. L'elemento competitivo, accentuato negli anni, contribuisce al suo far notizia. Il venticinquesimo anniversario nel 2010 è stato celebrato a Bruxelles con una conferenza in grande stile e una brochure patinata. Città che hanno avuto o avranno il titolo e persino città semplicemente candidate hanno creato reti, progetti comuni, associazioni.

Anche l'interesse accademico si è risvegliato, in particolare nel nuovo secolo. La prospettiva più comune è tuttavia quella che, collocando la CEC nel quadro delle politiche culturali *urbane*, si concentra sulle dimensioni locali (riqualificazione ur-

banà, sviluppo del settore culturale, identità locale), e marginalizza le riflessioni sul suo ruolo di politica *europea*. In questo intervento mi propongo invece di fornire un'analisi e periodizzazione del programma che tiene conto della dimensione europea, senza dimenticare quella locale, e apre una nuova prospettiva sull'Europa e la sua evoluzione attraverso quella delle CEC. Dal momento che il capitale simbolico del programma è aumentato e il programma è ora 'sulla mappa' dei grandi eventi culturali che segnano un luogo, le città sempre più aspirano ad esso per garantirsi un posto e spostare il centro a proprio favore. La CEC sta dunque tracciando una nuova mappa dell'Europa, diventandone una sorta di sineddoche, una parte per il tutto Europa, che quindi possiamo studiare attraverso di essa.

1. FARE L'EUROPA, A PARTIRE DA CITTÀ E CULTURA

La CEC è stata spesso descritta come un'idea semplice e una visione. Seppure si tratti ovviamente di un programma regolato da strumenti legislativi, quello che le storie e le presentazioni pubbliche mettono in evidenza è il fatto che si sia trattato di un'iniziativa illuminata dell'allora ministro greco della cultura, Melina Mercouri. Un'iniziativa quindi spontanea e non nata a Bruxelles, mirata a rivedere la storia dell'integrazione europea come partita dalla cultura e dalle città. La CEC è infatti tra quelle prime misure che, negli anni 1980 si propongono di dare volto umano all'integrazione europea, per dimostrare che l'ha sempre avuto. La CEC è un punto di osservazione interessante perché presenta una storia articolata e quei caratteri ibridi che hanno caratterizzato l'azione culturale comunitaria prima e dopo Maastricht. In particolare, si tratta di un'iniziativa europea, nata però dal Consiglio dei ministri, organo intergovernativo e non sovranazionale. Creata in tal modo nel 1985 ben prima che fosse ufficializzata la competenza culturale a livello comunitario è divenuta programma comunitario gestito dalla Commissione europea dal 2005. Azione eminentemente simbolica – il suo obiettivo ufficiale è 'valorizzare la ricchezza, la diversità e le caratteristiche comuni delle culture europee e contribuire a migliorare la conoscenza reciproca tra i cittadini europei' – la CEC consiste essenzialmente nel conferimento del titolo per un anno a una città perché organizzi manifestazioni in autonomia. Sebbene come vedremo il monitoraggio del programma da parte delle autorità europee è andato aumentando, tuttora l'attuazione del programma è lasciata alla città che riceve la nomina, dall'ideazione alla organizzazione (culturale, finanziaria, di marketing, ecc.). Anche in questo la CEC rispecchia le più generali caratteristiche della politica culturale comunitaria, marginale e scarsamente connotata dal punto di vista dei contenuti. Tutto ciò ha fatto sì che la CEC venisse spesso considerata, come nel complesso la politica culturale comunitaria, praticamente irrilevante in termini europei. Nel caso specifico si tratterebbe di un'onorificenza un po' vuota, anche in relazione al limitato contributo che accompagna il titolo. Tuttavia, oppure come sostengono in molti, *grazie* a questa 'leggerezza', la CEC ha attratto sempre maggiore attenzione e i programmi realizzati si sono fatti

via via più ambiziosi e ampi, comprendendo progetti che non avrebbero fatto parte di politiche culturali tradizionali. La CEC ha progressivamente fatto proprio un concetto di cultura più ampio che non quello limitato alla cultura alta, al fine, come detta il preambolo del trattato di Maastricht, di avvicinare i popoli europei, qui esplicitamente attraverso la cultura.

Alla città scelta viene lasciata autonomia circa le manifestazioni con le quali concretizzare il titolo, come assai poco formalizzati sono, soprattutto nei primi vent'anni, i termini della candidatura, nella convinzione che occorra lasciare libertà di interpretazione e quindi possibilità di adattarsi alle esigenze e obiettivi delle diverse città e paesi. Iniziato nel 1985 con Atene, il programma è dapprima stato regolato secondo un modello a rotazione delle nomine, che prevedeva l'attribuzione del titolo a turno ad ogni stato membro; abbandonato in una fase centrale, il criterio della rotazione è stato poi ripreso e consolidato (Tab. 1). All'interno degli stati diverse sono state le procedure di selezione della città da nominare – con una prevalenza, inizialmente, per la scelta automatica della capitale – così come le autorità locali cui affidare concretamente l'organizzazione degli eventi.

Tabella 1 – Il programma CEC 1985–2019³

<i>Quadro normativo</i>	<i>Città nominata e anno</i>	<i>Paese</i>
1985–1996	Atene 1985	Grecia
	Firenze 1986	Italia
<i>Risoluzione del Consiglio dei Ministri (Cultura) del 1985 (85/C 153/02)</i>	Amsterdam 1987	Olanda
	Berlino Ovest 1988	Germania (Rft)
	Parigi 1989	Francia
	Glasgow 1990	Regno Unito
	Dublino 1991	Irlanda
Azione intergovernativa a rotazione tra i paesi membri.	Madrid 1992	Spagna
	Anversa 1993	Belgio
	Lisbona 1994	Portogallo
	Lussemburgo 1995	Lussemburgo
	Copenaghen 1996	Danimarca
1997–2004	Salonicco 1997	Grecia
	Stoccolma 1998	Svezia
<i>Conclusioni del Consiglio dei Ministri (Cultura) del 1992 (92/C 336/02)</i>	Weimar 1999	Germania
	Avignone, Bergen, Bologna, Bruxelles, Cracovia, Helsinki, Praga, Reykjavik, Santiago de Compostela 2000	Francia, Norvegia, Italia, Belgio, Polonia, Finlandia, Rep. Ceca, Islanda, Spagna
Azione intergovernativa non a rotazione.	Porto e Rotterdam 2001	Portogallo e Olanda
Possibilità di nomine multiple e apertura a paesi non UE.	Bruges e Salamanca 2002	Belgio e Spagna
	Graz 2003	Austria
	Genova e Lille 2004	Italia e Francia

<i>Quadro normativo</i>	<i>Città nominata e anno</i>	<i>Paese</i>
2005–2019	Cork 2005	Irlanda
<i>Decisione del</i>	Patrasso 2006	Grecia
<i>Parlamento europeo</i>	Lussemburgo e Sibiu 2007	Lussemburgo e Romania
<i>e del Consiglio del 1999,</i>	Liverpool e Stavanger 2008	Regno Unito e Norvegia
<i>2006 (1419/1999/Ce;</i>	Linz e Vilnius 2009	Austria e Lituania
<i>dal 2010 sostituita da</i>	Essen, Pécs e Istanbul 2010	Germania, Ungheria e Turchia
<i>1622/2006/CE)</i>	Turku e Tallinn 2011	Finlandia e Estonia
	Guimarães e Maribor 2012	Portogallo e Slovenia
Programma comunitario	Marseille e Kosice 2013	Francia e Slovacchia
affidato alla	Umeå e Riga 2014	Svezia e Lettonia
Commissione europea.	Mons e Pilsen 2015	Belgio e Rep. Ceca
Nomine a rotazione tra	San Sebastián e Wrocław 2016	Spagna e Polonia
gli stati membri.	Aarhus e Paphos 2017	Danimarca e Cipro
Paesi europei non UE	Leeuwarden e La Valletta 2018	Olanda e Malta
possono proporre	Matera e Plovdiv 2019	Italia e Bulgaria
nomine parallele sino al 2010.		

La storia delle CEC che si sono susseguite negli anni restituisce un'immagine complessa tanto quanto il quadro legislativo più volte riformato. Ciononostante, tendenze o fasi possono essere individuate e, soprattutto, emerge il ruolo significativo del programma nella costruzione rituale dell'Europa. La CEC si è rivelata, spesso in termini espliciti, uno strumento per una riconcettualizzazione in termini europei dello spazio e di qui anche del tempo storico. La prima CEC è stata Atene nel 1985, una nomina di diritto se si considera l'iniziativa greca, ma che soprattutto riattiva la narrazione delle origini d'Europa nella culla della cultura greca. Questo è confermato dalla città nominata per l'anno seguente, Firenze: per chi non vedesse il significato della scelta, esso è reso esplicito dall'allora sindaco Massimo Bogiankino:

Se le radici della civiltà europea sono nell'Atene dell'età classica, il mondo moderno, con la restituzione dell'uomo al centro del significato della vicenda umana, nasce a Firenze con l'Umanesimo e poi con il Rinascimento e proprio con la riscoperta e con la conoscenza della civiltà greca; è stata una ragione di più per raccogliere con soddisfazione la staffetta da Atene.⁴

Sia ad Atene che a Firenze, grande enfasi è stata dedicata a cerimonie di apertura e chiusura altamente ritualizzate. Alla presenza delle più alte autorità locali e nazionali, e dei ministri della Cultura dei paesi membri, si sono tenuti discorsi altisonanti sull'Europa, ben illustrati dalla citazione riportata. Rappresentate le prime due tappe canoniche dello 'spirito europeo' nei loro luoghi d'origine, Atene e Firenze, le cose si complicano: con gli anni successivi, la retorica non è più così lineare, ma continua ad essere rintracciabile un più ampio significato politico-istituzionale della nomina. Amsterdam (1987) ha fatto esplicitamente del titolo uno

strumento per promuovere il sostegno alla Comunità, tanto che c'è stato chi l'ha criticato come tentativo di manipolare il consenso, di promuovere il mercato unico con una patina culturale. Parigi (1989) ha fortissimamente voluto e ottenuto di essere CEC nell'anno del bicentenario della rivoluzione francese (salvo poi lasciarne surclassare completamente le manifestazioni dai grandiosi festeggiamenti per l'anniversario del 1789). Dublino (1991) ha cercato, non riuscendovi di poco, di avere la nomina contemporaneamente al turno di presidenza Ce, in modo da sottolineare la propria appartenenza alla compagine europea. Similmente, Berlino Ovest (1988) ha mirato ad una nomina nei primi anni per affermare la propria appartenenza alla Comunità europea, ancora contestata dall'Urss. Oltre un decennio dopo, e dopo la riunificazione della Germania, la nomina di Weimar nel '99, cui si è cominciato a pensare subito dopo la caduta del muro, ha voluto sottolineare il rientro della Germania dell'Est nel mondo occidentale. Non si tratta del resto di casi isolati, diverse altre volte la nomina è diventata simbolo di appartenenza: per Madrid (1992) ha costituito il riconoscimento del recente ritorno ad un regime democratico, per Stoccolma (1998), nominata nel 1993 quando ancora la Svezia non era uno stato membro, ha fatto parte dei riti di passaggio che hanno segnato l'adesione alla Ce. Similmente, hanno colto l'occasione nel 2000 i paesi candidati della Repubblica Ceca e della Polonia con Praga e Cracovia e altre città e paesi nel nuovo secolo. La Turchia per esempio ha partecipato al programma da paese non UE nel 2010 con Istanbul, sostenendo che (nei termini della delegazione che ha presentato la candidatura all'UE) 'la candidatura di Istanbul come CEC 2010 va considerata come un segno di quanto siamo impegnati nell'avvicinamento culturale della società civile turca e l'Unione Europea'.⁵ Il titolo di CEC tenta quindi di porsi come metafora di mobilitazione per consolidare un'appartenenza appena ottenuta o accelerarne una desiderata.

Con l'affermarsi del programma, le città hanno cominciato a far uso dell'autonomia lasciata dalla normativa assai limitata. La CEC è passata così da riconoscimento della preminenza culturale di grandi capitali, a strumento per uno sviluppo in tal senso di città anche marginali. Glasgow 1990 è comunemente ritenuta il punto di passaggio: la scelta stessa della città mostra una nuova tendenza, non trattandosi certo di una capitale culturale nel senso di Atene, Firenze o Parigi. Con Glasgow 1990 si passa da festival celebrativi a programmi culturali annuali, ambiziosi e di ampio respiro, sotto il profilo degli obiettivi culturali e non. Forse per questo a Glasgow la strategia è stata quella di presentare la città come una tipica città europea: essendo una città marginale sia in termini culturali sia in termini, per così dire, geopolitici, la nomina viene usata come strumento in questo caso non di appartenenza (né mera celebrazione), ma di ascesa in una sorta di gerarchia interna. Non a caso la brochure di presentazione dichiarava con una frase ad effetto, che mal si traduce in Italiano: 'Glasgow looks like a European city. And feels like one'. Nuovamente ci si trova davanti un'affermazione apparentemente scontata e ridondante – Glasgow è certamente una città europea – che però viene trasfigurata dall'uso, retorico, che ne fa una dichiarazione d'identità, un manifesto persino, indice di una volontà e di una qualità che vanno oltre qualsiasi significato consolidato, e magari preciso ma scon-

tato e irrilevante, di *europeo*. Essere europee è per le città qualcosa di più che non trovarsi in Europa, significa divenire europee in un senso molto più alto, significativo, carico di aura, e quindi anche non ben definito. Saper cogliere e valorizzare la propria europeità diventa un motivo di distinzione, di dimostrazione di possedere un elevato capitale culturale. La valorizzazione della cultura e dell'identità di una città passa per la sua ridefinizione in quanto 'europea'. Questo termine viene ora ad indicare una qualità, non definita esplicitamente o implicitamente, tramite la quale valutare ciò che è geograficamente europeo (ma non indistintamente, e forse non solo): da mero indicatore geografico, o anche storico-geografico, il qualificativo, proponendosi come elemento identitario, diventa un valore. L'Europa in quanto concetto dibattuto, non discende solo dalle istituzioni comunitarie, ma viene fatto proprio, come mostra il caso di Glasgow, a diversi livelli, in maniera diffusa.

2. CAPITALE EUROPEA DELLA CULTURA: ESSERE E DIVENIRE

Nella limitata ma crescente letteratura in merito, la CEC viene solitamente valutata per il suo impatto locale, segnatamente economico, con gli strumenti euristici elaborati per le politiche culturali urbane. In particolare, questo ha significato valutare la CEC in termini di rigenerazione urbana, approccio diffuso nelle politiche culturali locali in Europa a partire dagli anni 1980, in cui la promozione della cultura è vista come investimento mirato alla promozione dell'immagine della città, quindi a ricadute di tipo economico e più in generale di sviluppo locale. Questo è anche, significativamente, il criterio principale adottato dagli studi commissionati direttamente dall'UE per valutare il programma, pubblicati nel 1994 e nel 2004 come rapporti rispettivamente del primo e del secondo decennio di implementazione.⁶ Questi rapporti tendono a enfatizzare, da un lato, l'eterogeneità delle CEC, vista come risultato dell'autonomia loro concessa in termini di contenuti, durata e portata dei programmi, e quindi l'impossibilità di qualsiasi comparazione al di là della dimensione strettamente locale, e, dall'altro, il fatto che questa eterogeneità costituisce un'esemplificazione della cultura europea e quindi anche un passo verso una più diffusa coscienza di essa tra gli 'Europei'. Si legge, ad esempio, nel rapporto più recente:

Ogni programma culturale delle Città europee della cultura è unico in quanto a grandezza, durata e portata e alla gamma di *stakeholders* e partner coinvolti. Nessun altro grande evento culturale è direttamente comparabile alla CEC, e ospitarlo è per la maggior parte delle città coinvolte un'esperienza senza precedenti... La ricchezza, ma anche la sfida, della Città europea della cultura è che non c'è una formula condivisa di programma culturale e che lo specifico contesto storico, economico, sociale e politico di ogni città non può essere ignorato.⁷

Ciò che resta inesplorato è dunque l'interazione tra i due livelli, locale ed europeo, che costituisce invece un elemento nuovo e specifico. In particolare, considerare

solo il livello locale tende a implicare un'attenzione esclusiva per l'impatto diretto, sostanziale, del programma in questione, a scapito, assieme a quella tra locale ed europeo, della relazione tra sostanziale e simbolico: la grande eterogeneità dei programmi nei loro obiettivi ed effettivi impatti concreti nasconde agli occhi degli osservatori l'uniformità del contesto retorico e organizzativo. Questa uniformità, anche quando viene notata – come nei due rapporti citati, che accennano sia alla comune retorica europeista (giudicandola però 'meramente simbolica') sia al fatto che le strutture organizzative, nonostante l'autonomia concessa, siano piuttosto uniformi – non è tematizzata. Entrambi le ricerche rimangono piuttosto vaghe e inconclusive in merito alla 'dimensione europea'. Nell'analisi dei primi dieci anni, se da un lato vengono giudicate insufficienti nelle CEC le analisi strutturate sulle 'culture europee comuni' attraverso l'arte, dall'altro si riconosce che approcci schematici, 'a formula', che collezionano esempi da ogni paese membro su uno stesso tema, raramente si sono mostrati artisticamente validi. È piuttosto sul *networking* culturale e scambi internazionali che si ripongono le speranze. Le conclusioni sulla 'europeità' delle prime dieci CEC non sono nette, anzi sembrano oscillare nella considerazione del contributo della CEC, ora giudicato consistente ora non sufficiente. Più o meno implicitamente, le città sono valutate anche per la capacità di generare riflessione e consapevolezza europea e in tal senso tuttavia si ritiene che effettivamente sia stato fatto di più per valorizzare le differenze che per far emergere le radici comuni. L'analisi più recente, relativa al secondo decennio e considerando le 21 città coinvolte, dentro e fuori l'UE, è forse ancor più vaga, combinando scetticismo rispetto al passato e ambizione per il futuro, sulla base del successo della CEC come evento culturale. Da un lato, la celebrazione della diversità è ora consolidata, non come male minore ma come vero punto di forza. Dall'altro lato, la conclusione rimane che la dimensione europea non sempre è una reale priorità, lasciando il potenziale della CEC nel promuovere l'integrazione e la cooperazione europea non pienamente realizzato.

Il fatto che la CEC sia non solo considerata dagli studiosi ma anche vissuta e di fatto realizzata come evento locale rende questo aspetto particolarmente rilevante. Greg Richards, ad esempio, afferma che con l'evolversi ed estendersi del programma la CEC si sia allontanata dall'obiettivo ufficiale verso un uso strumentale della cultura, passando da fini culturali a fini economici e di rigenerazione urbana, in particolare dagli anni 1990⁸. Interpretando i dati di Myerscough, egli nota come la storia del programma dalla nascita nel 1985 agli anni 1990 mostra un'enfasi crescente verso obiettivi di impatto economico o più in generale in termini di immagine della città, in sostanza gli obiettivi caratteristici della fase del *city marketing*. Nei primi anni, in particolare con *Atene 1985* e *Firenze 1986*, sono stati realizzati festival culturali limitati e molto vicini all'obiettivo ufficiale della CEC. Le alte, e flessibili, finalità ufficiali sono state interpretate in un'accezione restrittiva, ossia adottando una nozione di cultura sostanzialmente limitata alle arti maggiori, come forse sembrava suggerire la scelta stessa di due città tra le più ricche di quel patrimonio culturale fatto delle grandi opere della cultura europea. A fini analitici, propongo di definire questa fase o approccio – dominante nei primi anni ma rintrac-

ciabile anche come approccio in anni successivi – come ‘celebrazione’. Il titolo in questo caso viene effettivamente portato come una corona, per così dire, che riconosce e celebra appunto uno status di capitale culturale già acquisito e fuori discussione. Dal punto di vista della dimensione europea è interessante che qui è l’Europa che cerca di promuovere la propria immagine associando questa etichetta europea a città rinomate.

Tuttavia ben presto si fa strada un altro approccio, che comincia ad essere evidente già dal proporsi di città industriali, e in declino, come soprattutto Glasgow nel 1990, generalmente accettata come edizione di svolta: come a livello più generale si stava diffondendo, o si era già diffusa, l’idea della politica culturale come strumento di crescita economica e *city marketing*, anche la CEC si configura sempre più in questo modo. La stessa candidatura di Glasgow era basata sull’assunto che l’evento poteva creare premesse per una rigenerazione e rivalutazione della città, nonché sulla sostenuta capacità di raccogliere consistenti sponsorizzazioni. Questa impostazione si è poi diffusa: Rotterdam, Porto, Genova e Lille, per citare alcuni esempi, sono tutte città non tradizionalmente capitali culturali. La CEC da riconoscimento della preminenza culturale di grandi capitali diventa strumento per uno sviluppo in tal senso di città anche marginali, possiamo quindi battezzare questa fase, più allineata con le politiche dell’epoca, come ‘rigenerazione’. In termini di ruolo della dimensione europea, l’economia simbolica è qui praticamente ribaltata: si tratta ora di città che usano il titolo come fondo di sviluppo o, appunto rigenerazione. Ora sono le città che promuovono la propria immagine associandosi a questo titolo e, dunque, all’Europa. La crescita dei programmi culturali delle CEC, in termini di scala e gamma che ha caratterizzato gli anni 1990 è parte di questo nuovo ruolo, non più celebrativo, ma trasformativo attribuito al titolo. Questo è reso possibile da un concetto di cultura più ampio e inclusivo. Anche a livello di policy vediamo riflessa questa tendenza, l’esplicita preferenza per città non capitali, l’importanza attribuita alla considerazione per ricadute sociali ed economiche nel dossier di candidatura, la richiesta alle città non di esibire le proprie gemme culturali ma di sviluppare un programma apposito. La conseguenza è notevole, perché non vi è più il tentativo di definire *un* o persino *il* ‘canone della cultura Europea’, basato sulla ‘cultura alta’ appunto, ma partendo da un concetto di cultura più antropologico, l’enfasi è sull’identità culturale delle città per così come esse decidono di presentarsi. Rispondendo all’appello come città europee, queste città diventano tali, e diventano anche, appunto, capitali della cultura.

Siamo forse ancora in questa fase, ma recenti cambiamenti suggeriscono che una nuova fase stia prendendo forma. Dal 2005 il programma, prima ufficialmente *Città Europea della Cultura* è stato rinominato *Capitale* e, tentativamente, possiamo battezzare la nuova fase come ‘capitalizzazione’. Il termine capitalizzazione coglie un’ambiguità in cui forse sta una chiave interpretativa. Da un lato, guardando sia al quadro istituzionale sia alle città che hanno partecipato (anche solo come candidate) in questi anni, si vede come l’aspetto agonistico o competitivo è accentuato e così la necessità di ‘capitalizzare’ le vittorie (incluse quelle intermedie: candidatura a livello nazionale, pre-selezione, nomina) e divenire non semplicemente una *città*

di cultura tra le altre, ma appunto *capitale* di cultura. Dall'altro lato, capitalizzazione evoca anche l'idea di capitale come mezzo e fine del processo economico: queste città investono il loro capitale (culturale) nella speranza di guadagni maggiori (culturali, economici e così via). L'iniziativa nel complesso, e le città che ottengono il titolo, possono ora 'capitalizzare' su questo marchio ormai riconosciuto, ogni anno incrementandone il valore, in una relazione circolare. Allo stesso tempo, contraddicendo e modificando questa svolta verso la capitalizzazione, il programma ha anche confermato e persino rafforzato il suo spirito policentrico. Questo è in particolare evidenziato nel fatto che la condivisione del titolo tra due o tre città rinvia a uno dei principi guida delle strategie di sviluppo territoriale dell'UE, basate appunto su policentricità e ipermobilità, e richiama inoltre le interessanti questioni e contraddizioni delle molteplici 'capitali' delle istituzioni europee.

Questa periodizzazione del programma vuole evitare di valutare normativamente la CEC come progressiva degenerazione di alti ideali, permettendo una riflessione più articolata della dimensione europea. Quello che la periodizzazione evidenzia è infatti il permanere della dimensione europea nei tre approcci, sia che celebrazione, rigenerazione o capitalizzazione siano la logica dominante del programma e anche se in forme che è facile passino inosservate. Il ruolo della dimensione europea non sembra, come ci si potrebbe aspettare, variare proporzionalmente alla importanza delle città scelte come capitali culturali. Per quanto le città abbiamo adattato il programma ai propri obiettivi di politiche urbane, a livello simbolico il quadro europeo è rimasto cruciale. Nel complesso, la svolta verso la rigenerazione e lo spostamento di enfasi dalla cultura alta a programmi-evento non è stata accompagnata da uno scemare della dimensione europea, né la narrazione dell'identità europea accantonata. Le retoriche sono cambiate, trattandosi non più di un titolo onorario conferito a città meritevoli, ma piuttosto concepito come parte di un processo trasformativo. Ciò fa dell'identità ancor più una posta in gioco, in quanto il programma tende ad essere connesso a nozioni (cosiddette) antropologiche di cultura come modo di vita. È questa che ora viene associata all'Europa e questo segnale una maggiore fiducia nella possibilità di disinnescare le connotazioni negative della diversità per esaltare quelle positive, prima solo ammesse nelle più sicure manifestazioni della cultura alta (o forse nei prodotti mercificati dell'industria culturale).

Il modificarsi del ruolo della 'diversità' merita più attenzione, dal momento che non solo è significativo delle connotazioni assunte dalla dimensione europea nella CEC, ma anche di più generali cambiamenti nelle politiche culturali Europee e nel processo di integrazione europea stesso. Nella prima fase, celebrativa, l'obiettivo era di superare l'idea della diversità come *divisione* e quindi come ostacolo a una identità culturale comune. Il copione di questa narrazione prevedeva il considerare la diversità come una sorta di male minore, un ostacolo all'integrazione ma possibile da neutralizzare attraverso la cooperazione, mentre ancora si cercava, con gradi diversi di convinzione, una meta-narrazione europea in grado in qualche modo di sussumere tale diversità. Nella seconda fase, rigenerativa, la diversità diviene positiva, un punto di forza – viene riconcettualizzata come *pluralità*. La pluralità culturale eu-

ropea diventa dunque un punto di forza, senza che occorra più cercare un'ulteriore meta-narrazione, operazione cui la temperie intellettuale aveva del resto da tempo tolto legittimità.

Emerge dunque la domanda relativa alla configurazione di dimensione Europea e diversità nella fase corrente. Per molti versi è stoppo presto per tentare una risposta, se non notare che entrambi i concetti precedenti di diversità si combinano e confrontano. I loro ruoli specifici si possono connettere a trend culturali e intellettuali in corso, come la percepita crisi del 'multiculturalismo' e altre formule di integrazione sociale (e quindi rinnovati sospetti verso la 'diversità'), la nuova centralità delle questioni di sicurezza, l'egemonia crescente del neoliberalismo economico, e forse anche una riemergente nostalgia per le meta-narrazioni che sembrava così prossime a definitiva scomparsa alle fine del Ventesimo secolo. Ma tendenze opposte sono ugualmente in gioco e usano (anche) la CEC per esprimersi, come parte dei programmi ufficiali o alternativi. La fase di capitalizzazione, in cui ci troviamo, è dunque ambigua, anche perché espone la situazione paradossale, almeno in apparenza, di promuovere – qui nella cultura come avviene anche al più generale livello politico istituzionale – una pluralità di capitali europee. Proprio da come si concettualizza e gestisce questa situazione paradossale, è quello che può far fare il salto da competizione a collaborazione, da strumentalità a partecipazione, da appartenenze che si elidono (locale, nazionale, europea) ad altre che si combinano. La CEC rimane un punto di vista inusuale ma rilevante e perciò privilegiato per aprire questo dibattito mai risolto in materia europea.

NOTE

¹ Una versione estesa di questo scritto appare nel volume *Le città e l'Unione europea*, curato da Laura Grazi (Il Mulino, 2012).

² Sino al 2005, ci si riferiva all'iniziativa come 'Città Europea della Cultura'. Con il passaggio a programma comunitario nel 2005 si è optato per 'Capitale', preferendo così il termine verso cui già tendeva l'uso comune.

³ Il programma è stato rinnovato per il periodo 2020–2033 (Decisione 445/2014/EU).

⁴ M. Bogiankino *Firenze tra Atene ed Amsterdam*, in «Italia. Rivista di documentazione fotografica», nn. 94–95, 1987, p. 16.

⁵ Citato in G. Demir, 'Istanbul strives to be European Capital of Culture for 2010', *Turkish Daily News*, 23 Febbraio 2006.

⁶ J. Myerscough, *European Cities of Culture and Cultural Months*, Glasgow, The Network of European Cultural Cities, 1994. Palmer/Rae Associates, *European Cities and Capitals of Culture*, Brussels, 2 vol. 2004.

⁷ Palmer/Rae Associates, *European Cities and Capitals of Culture*, cit., vol. 1, p. 14 (trad. mia).

⁸ G. Richards, *The European Cultural Capital Event: Strategic Weapon in the Cultural Arms Race?*, in «International Journal of Cultural Policy», vol. 6, n. 2, 2000, pp.159–181.

La
Grande Guerra

La prima guerra mondiale: la fine del Lungo Ottocento e l'inizio del Secolo Breve

CLAUDIO CAPPON

VICEPRESIDENTE DELLA UER

(UNIONE RADIOTELEVISIONI PUBBLICHE EUROPEE)

1 .

I O NON SONO UN ACCADEMICO, MA UN MANAGER DEL MONDO DEI MEDIA, TUTTAVIA I FATTI DELLA 1^A GUERRA MONDIALE FANNO PARTE DELLA MIA EDUCAZIONE E DEL MIO IMMAGINARIO SIN DA QUANDO, RAGAZZO, ASCOLTAVO AFFASCINATO I RACCONTI DI MIO NONNO CHE QUELLA GUERRA AVEVA COMBATTUTO E NELLA QUALE AVEVA SOFFERTO ED ERA STATO GRAVEMENTE FERITO.

DA ALLORA LA PASSIONE PER LA «GRANDE GUERRA», COME SI CHIAMAVA IN ITALIA, NON MI HA MAI ABBANDONATO E L'HO COLTIVATA COME POTEVO PER TUTTA LA VITA.

Con questa premessa non mi avventurerò, pertanto, a parlare da storico, non ne ho le credenziali, soprattutto nei confronti degli studiosi che siedono a questo tavolo, ma cercherò di prospettare un punto di vista sul particolare destino che ha avuto ed ha la memoria della Grande Guerra in Italia, con riferimento in particolare all'immaginario popolare, a confronto con quello di altri paesi coinvolti.

La 1^a Guerra mondiale, come sappiamo, costituisce un evento di portata gigantesca che ha segnato la storia d'Europa degli ultimi 100 anni, sconvolgendo regimi, frontiere, culture, modi di vita, segnando, per alcuni l'inizio di quel «secolo breve», concluso con la fine del comunismo e per altri l'inizio di una nuova guerra dei Trenta Anni terminata nella catastrofe, militare, economica e morale della 2^a Guerra mondiale.

Le conseguenze di quella guerra sono ancora oggi visibilissime negli assetti statali del Continente (come certo è ben evidente anche qui in Ungheria), al punto che per alcuni non tutte le ferite di quella tragedia sono state sanate e superate. Negli ultimi anni, nella mia qualità di Vice Presidente dell'UER ho viaggiato a lungo in molti paesi d'Europa e, anche personalmente ho potuto constatare come siano forti e presenti le tracce di quegli sconvolgimenti. Insomma la 1^a Guerra mondiale

è uno spartiacque fra mondi, segna un prima ed un dopo; un fossato che divide un mondo prospero e fiducioso del 1914 dagli anni bui del primo dopoguerra, secondo la bella definizione di Benedetto Croce, nella sua storia dell'idea di libertà.

E' evidente e naturale pertanto che il centenario di questo grande fatto storico sia ricordato in tutta Europa, con eventi, manifestazioni, iniziative culturali e mediatiche anche da parte dei mass-media.

La memoria di questo evento, tuttavia, non è vissuta ugualmente e con eguale intensità in tutti i paesi coinvolti e anche se queste celebrazioni appaiono tutte accomunate da un senso di «pietas» per l'immane tragedia, per i caduti e per i sacrifici enormi vissuti, emergono specificità culturali e nazionali, che sono espressione di quelle diversità che arricchiscono, ma anche dividono il nostro continente.

2 .

In questo contesto il caso dell'Italia, ad esempio, mi sembra particolarmente significativo. Infatti le «celebrazioni», se così vogliamo chiamarle, che si svolgono nel nostro paese - pur pesantemente coinvolto, con oltre 600.000 morti in guerra e pur parte dei 4 grandi vincitori - appaiono decisamente un po' «sottotono», rispetto a quanto fatto in altri paesi e anche sostanzialmente poco sentite dalla popolazione.

Se paragoniamo, ad esempio, ciò che viene proposto in Gran Bretagna (dove la BBC sta preparando una monumentale raccolta degli «War Diaries») o Francia (dove basta passeggiare per gli Champs Elysées per essere avvolti dai ricordi della Guerra) la differenza è netta e sembra indicare un coinvolgimento emotivo molto inferiore.

Anche in Italia, ovviamente ci sono iniziative ed eventi ma certo non c'è il «pathos» che si respira in altri paesi.

In Francia quando, pochi anni fa, è morto l'ultimo fante della guerra (che peraltro era, curiosamente, un italiano emigrato, Lazzaro Ponticelli) c'è stata una cerimonia imponente agli Invalides, con il Presidente della Repubblica Sarkozy e la diretta televisiva sulle reti più importanti.

In Italia, la testimonianza degli ultimi sopravvissuti è stata raccolta da qualche specialista e pubblicata da case editrici di nicchia, letta dai cultori della materia ma resta sconosciuta ai più e soprattutto ai mass media.

3 .

La mia interpretazione è che - per l'Italia - la memoria della 1ª Guerra mondiale, pur forte ancora nelle famiglie ed in alcuni luoghi (soprattutto nel Veneto e nel Trentino), è collettivamente segnata a livello pubblico da ciò che è accaduto successivamente, come diretta conseguenza dell'evento bellico, e cioè l'avvento del Fascismo, il ventennio di dittatura, l'alleanza con la Germania nazista e la tragica catastrofe della 2ª Guerra mondiale.

Paradossalmente, in Italia, si è parlato, scritto e celebrato moltissimo (spesso in maniera enfatica e con intenti propagandistici) nel periodo tra le due guerre, ma dopo il 1945, l'argomento è diventato quasi tabù.

La «Grande Guerra» non era più il sinonimo di una gloriosa vittoria, che completava il ciclo del Risorgimento nazionale, con i suoi martiri ed eroi, ma un fatto storico certo importante ma quasi dimenticato in pubblico, semicancellato dalla memoria.

Spesso, anzi, la guerra era solo una enorme tragedia che aveva generato il Fascismo che della guerra aveva fatto il proprio «marchio» e si era presentato, come noto, all'atto della conquista del potere come rappresentante «dell'Italia di Vittorio Veneto», contrapposta all'Italia «codarda» dei liberali tradizionali e a quella «bolscevica» dei socialisti/comunisti. La stessa divisa dei fascisti, la famosa «camicia nera» era, come sappiamo, la divisa delle truppe d'assalto italiane, «gli Arditi».

Nei giorni scorsi sono stato, nella mia qualità di Vice Presidente della UER a Lubiana e Trieste e ho colto l'occasione per un breve giro sul Carso, il luogo dove più duramente si è svolta la lotta sul fronte italiano. Ebbene, a parte i grandiosi e un po' funebri monumenti realizzati durante il fascismo, i ricordi e le tracce «vivenenti» sono in fondo scarse, anche se, più recentemente, si stanno attrezzando alcuni percorsi storico-turistici.

Ma fa una certa impressione, almeno a me come italiano, vedere che nel Carso sloveno, nei luoghi delle più feroci battaglie della 1ª guerra mondiale, gli unici memoriali evidenti riguardano la guerra partigiana del 1943/45 contro i tedeschi e i fascisti italiani.

Evidentemente la Jugoslavia non aveva interesse a ricordare quella che, per le popolazioni slave, era stata vissuta come una invasione italiana.

Ma anche sul Carso italiano, a poche centinaia di metri, pur esistendo ovviamente monumenti e ricordi (sul San Michele ad esempio) appaiono molto più curati e «freschi» i tributi ai combattenti ungheresi che non a quelli italiani.

Certamente, nel mondo della ricerca e dello studio il tema della guerra ha continuato ad essere approfondito ma, a livello popolare gli unici libri – parlo per quella che è stata la mia percezione personale – che si trovavano o si leggevano quando ero giovane erano quelli di Lussu «Un anno sull'Altipiano» feroce critica al militarismo di guerra scritta durante il ventennio e condizionata dall'intransigente antifascismo dell'autore. Esisteva poi nella letteratura popolare qualche libro sugli alpini, un po' bonario e un po' romantico ma, per molti anni, la Grande guerra è virtualmente scomparsa dalla divulgazione popolare, secondo quel fenomeno di rimozione e di più generale perdita del valore di nazione in Italia che qualcuno ha definito «morte della patria».

E' stato Mario Monicelli, con il capolavoro intitolato appunto «La Grande Guerra» del 1959 a segnare di nuovo l'immaginario della mia generazione.

Il film – che oggi forse si definirebbe buonista – dà una interpretazione della guerra come specchio dell'italiano comune, secondo i canoni della commedia all'italiana, spesso codardo ed infingardo, ma in fondo «brava gente» ed alla fine eroe quasi suo malgrado.

E' insomma lo specchio dei vizi e delle asserite virtù nazionali, trasferito sul grande schermo ma con nulla della «tragicità» e della spietatezza delle rappresentazioni di altri paesi e di altre cinematografie (basti pensare ad «Orizzonti di gloria» di Stanley Kubrick, pressoché coevo), ma anche estraneo ad una rappresentazione epica o gloriosa od anche ai grandi e corali film d'azione americani.

Non a caso quando fu presentato a Venezia nel 1959 le reazioni della critica furono tiepide e quelle del pubblico, invece, entusiastiche.

4 .

Vorrei tuttavia aggiungere che questa memoria divisa tra un'esaltazione militarista prima e una sorta di rimozione vergognosa dopo, è ora – complice anche il tempo – in via di superamento, sempre in un contesto comunque poco «nazionale» e «nazionalista».

Emerge progressivamente (pur in un distacco emotivo e in un'ignoranza ancora diffusa) una interpretazione e valutazione, non so se più meditata, ma certo più pacata.

In molti luoghi, soprattutto quelli di montagna più spettacolari e conosciuti, si stanno attrezzando e ripristinando località, sentieri, percorsi della memoria, dedicati ad italiani e «Austriaci» contemporaneamente.

Pochi giorni fa è uscito nelle sale italiane un nuovo film: «Torneranno i prati», diretto da Ermanno Olmi che ritorna sulle memorie della guerra.

E' un film fortemente anti bellico, secondo la cultura politica e religiosa del suo autore ma privo di spunti polemici o di rabbia, tutto mirato a recuperare il valore dell'uomo e del suo dolore.

La Grande guerra, allontanandosi nel tempo, nella coscienza degli italiani, sfuma come evento militare, nazionale e politico sia pure controverso per essere letto come un grande, tragico episodio della universale «faticosa storia degli uomini» (per citare Carducci), come stimolo alla pietà e come invito alla pace.

Come l'Italia entrò nella Grande Guerra

Agosto 1914-maggio 1915: i dieci mesi che cambiarono la storia d'Italia

GIORGIO PETRACCHI

PROFESSORE ORDINARIO DI STORIA DELLE RELAZIONI INTERNAZIONALI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE

P R E M E S S A

IL 1914 È QUALCOSA DI PIÙ DI UNO DI QUEGLI ANNIVERSARI CHE VENGONO COMMEMORATI, TALVOLTA, COME SCRIVE GUIDO CERONETTI, PER AVERE LA COSCIENZA A POSTO. IL 1914 NON RIGUARDA ORMAI SOLO LA MEMORIA, MA LA STORIA. HA SEGNA TO LA FINE DI UN'EPOCA E L'INIZIO DI UN'ALTRA. HA CANCELLATO INTERI CETI SOCIALI, COME L'ARISTOCRAZIA. HA MESSO IN MOTO processi ideologici che hanno sconvolto il mondo. E ha generato l'uomo moderno, che ha perduto l'innocenza nel crogiolo della violenza.

Per queste ed altre ragioni, il 1914 è un anno «sociologico»: nel senso che tutte le contraddizioni accumulate negli anni precedenti precipitano come in una reazione chimica. Perciò, qualunque spiegazione unilaterale dello scoppio della guerra rischia di essere troppo semplicistica.¹ Delle molteplici cause che hanno reso possibile il conflitto, nessuna da sola è in grado di spiegarne lo scoppio.

Ciò che più colpisce nella crisi del luglio 1914 è la precipitazione degli avvenimenti. Dal 28 giugno, il giorno dell'assassinio dell'arciduca Francesco Ferdinando a Sarajevo, al 28 luglio, il giorno della dichiarazione di guerra dell'Austria-Ungheria alla Serbia è trascorso un mese. Ma già nella prima settimana d'agosto, alla mezzanotte del 4 agosto, in appena sei giorni, cinque delle sei Grandi Potenze europee erano in guerra tra loro. L'Italia era rimasta neutrale. L'accelerazione era stata tale da dare l'impressione che gli statisti europei fossero stati sopraffatti dagli avvenimenti, come risucchiati negli automatismi della mobilitazione, che fatalmente li trascinarono alla guerra.

Questa tesi non è, però, sostenibile. Gli statisti europei avevano abbastanza chiaro ciò che essi stavano facendo. Certo, nessuno di essi avrebbe voluto lo scoppio della guerra mondiale. Ma non riuscirono a chiudere la crisi, perché nel braccio di ferro ingaggiato tra culture nazionaliste simili, o per meglio dire parallele, le questioni di principio finirono per prevalere sugli interessi nazionali. Ciò rese impossibile la ricerca del compromesso. Nella tempesta culturale ed emotiva dell'epoca, tutte le parti in causa rifiutarono di fare un passo indietro.²

LA NEUTRALITÀ

A paragone dei processi maturati in poche settimane o addirittura in pochi giorni, la realtà italiana si presenta del tutto diversa. Dalla dichiarazione della neutralità dell'Italia al suo intervento nella guerra passarono dieci mesi.

In quei dieci mesi si svolse la rappresentazione del dilemma italiano: neutralità o intervento? Il modo con cui questo dilemma fu risolto ha segnato in maniera indelebile la storia d'Italia.

L'Italia dichiarò la propria neutralità il 3 agosto 1914. Le circostanze che portarono a quella dichiarazione avevano origine diplomatiche e di politica internazionale. L'Italia era membro della Triplice Alleanza dal 1882. Già alla stipulazione dell'Alleanza fu tacitamente accettato dalla Germania e dall'Austria-Ungheria che in nessun caso la Triplice dovesse essere diretta contro l'Inghilterra. Nell'interpretazione italiana, dunque, l'alleanza aveva un carattere pacifico e difensivo. Nel corso di un trentennio, la diplomazia italiana aveva operato in modo da armonizzare alleanze internazionali e amicizie internazionali. In parole più esplicite, all'inizio del Novecento l'Italia era l'unico paese europeo ad essere «amico dei nemici dei propri amici».³

Ne prese atto anche la Germania, se pure cercò di velare il fatto dietro una galante metafora: il cancelliere von Bülow, parlando al Reichstag (8 gennaio 1902), paragonò la Triplice ad un matrimonio felice, in cui il marito (la Germania) non doveva adirarsi se la moglie (l'Italia) faceva un innocente giro di valzer extra coniugale.

L'alleanza implicava degli obblighi reciproci. L'art. I stabiliva la consultazione reciproca tra le parti; l'art. VII regolava l'accordo preventivo fra l'Austria-Ungheria e l'Italia riguardo ai Balcani, l'Adriatico, e l'Egeo.

Nel luglio del 1914, però, il governo di Vienna tacque. Dal 28 di giugno (giorno dell'assassinio di Francesco Ferdinando) al 23 luglio (il giorno dell'ultimatum inviato alla Serbia) non fece conoscere le proprie intenzioni al governo italiano. Non ci furono consultazioni, o accordi preventivi fra i due governi. Né il governo tedesco, né quello austro-ungarico informarono l'alleato italiano della missione del conte Hoyos a Berlino (5-6 luglio 1914), che ricevette dal Kaiser Guglielmo II la famosa «cambiale in bianco» che autorizzava la spedizione militare dell'Austria-Ungheria contro la Serbia. Tuttavia, nel corso del mese di luglio molte indiscrezioni arrivarono a Roma. Mettendole insieme, il ministro degli Esteri italiano, il marchese Antonino di San Giuliano, ebbe la certezza che l'Austria avrebbe proceduto militarmente contro la Serbia.

La storiografia italiana si è posta la seguente domanda: una ferma presa di posizione del governo italiano contro l'Austria e la Germania avrebbe potuto fermare l'aggressione alla Serbia? La risposta presuppone un'altra domanda: quale forza contrattuale, all'interno della Triplice Alleanza, aveva l'Italia per fermare gli eventi? Ho appena ricordato che gli alleati non avevano informato l'Italia dell'azione pianificata contro la Serbia, né c'erano state intese di carattere politico-militare, secondo l'art. 1, né intese sui compensi previsti dall'articolo 7. In pratica, l'Italia veniva trattata come «un alleato di complemento», un socio di minoranza. In considerazione di ciò, la maggior parte della storiografia ha tratto la convinzione che una ferma presa di posizione del di San Giuliano non solo non sarebbe stata in grado di fermare gli eventi, ma avrebbe esposto l'Italia al rischio di essere a sua volta attaccata.

Di San Giuliano e Antonio Salandra, il presidente del Consiglio, ne presero atto. E considerato che l'aggressione dell'Austria-Ungheria alla Serbia non faceva scattare il *casus foederis*, rivendicarono libertà d'azione per l'Italia.

La scelta della neutralità italiana può sembrare oggi lo sbocco naturale della crisi. Ma è bene mettere in luce che si trattò, invece, di una manifestazione di grande autonomia; di un atto – come è stato scritto – «da far davvero tremare le vene e i polsi»⁴, perché assunto da una classe politica in gran parte germanofila e anche triplicista. Tuttavia, bisogna aggiungere che nell'azione di disimpegno il governo non riuscì, purtroppo, a salvaguardare né la dignità, né il prestigio della nazione⁵. Di San Giuliano mancò di ufficializzare agli alleati, alla Germania e all'Austria-Ungheria, e all'opinione pubblica internazionale che non esisteva per l'Italia il *casus foederis* previsto dalla lettera del trattato della Triplice Alleanza. Quindi l'Italia non era impegnata ad entrare in guerra a fianco dei propri alleati. Questa mancanza di coraggio fu fatale alla reputazione internazionale dell'Italia. Germania e Austria-Ungheria l'avrebbero accusata, poi, di tradimento. Invece, esse stesse avrebbero dovuto essere portate sul banco degli imputati per flagrante violazione dei patti.

La storiografia italiana si è posta anche un'altra domanda: perché di San Giuliano non denunciò la Triplice Alleanza contestualmente alla dichiarazione di neutralità?

Le risposte sono state molteplici: in primo luogo, non denunciò l'alleanza per soggezione psicologica nei confronti della Germania. Come ho anticipato, la classe dirigente italiana era per tradizione germanofila e, in misura maggiore o minore, anche triplicista. Per trentadue anni l'ordine economico e quello politico interno, come anche il ruolo internazionale dell'Italia, erano stati garantiti dalla Triplice Alleanza⁶.

In secondo luogo, perché di San Giuliano era convinto che la Germania avrebbe vinto la guerra e, denunciando la Triplice Alleanza, in quel momento avrebbe esposto l'Italia al rischio di una rappresaglia da parte dei propri alleati.

In terzo luogo, per un eccesso di machiavellismo. In altre parole, di San Giuliano non solo non denunciò la Triplice Alleanza, ma lasciò addirittura presumere agli alleati di poter schierare in futuro l'Italia al loro fianco, qualora ciò fosse stato compatibile con la tutela degli interessi italiani.⁷

L'INTERVENTO

La battaglia della Marna (5–11 settembre 1914) aprì nuove prospettive. E la diplomazia italiana cominciò a pensare che l'avvenire dell'Italia, forse, si potesse giocare meglio sul tavolo della Triplice Intesa. Il nodo da sciogliere riguardava il *casus belli*. Su di esso lavorò il di San Giuliano praticamente fino al 16 ottobre 1914, il giorno della sua morte. Il 25 settembre inviò agli ambasciatori un progetto che preparava le basi politiche della transizione dalla neutralità all'intervento a fianco dell'Intesa. Il documento conteneva alcuni punti fermi: il conseguimento delle frontiere strategiche, sul Brennero e sul Quarnaro, e l'appoggio della flotta anglo-francese in Adriatico. Per il resto, poneva domande sulle scelte da fare e sul modo di farle. Si chiedeva se valesse la pena richiedere la Dalmazia; esitava sulla richiesta delle isole ad essa antistanti, si preoccupava di inserire una clausola di reciproca garanzia fra le potenze alleate in tempo di pace. E vagheggiava un'alleanza antigermanica per il dopoguerra. Riguardo al Mediterraneo, il documento rimaneva sul vago. La chiave di volta era la ricerca del *casus belli*. Nello schema preparato, esso si sarebbe verificato nel caso in cui l'Austria-Ungheria, sconfitta ad Est dalla Russia, a Sud dalla Serbia e dal Montenegro (e sul mare dalla flotta anglo-francese) non fosse stata più in grado di tutelare l'equilibrio in Adriatico, compromesso dall'avanzata dei serbi e dei montenegrini verso l'Istria. L'Italia sarebbe intervenuta allora, come in «fase testamentaria», per raccogliere l'eredità della Duplice Monarchia morente.⁸ Gaetano Salvemini definisce l'interventismo del di San Giuliano, un imperialismo di buon senso. Certamente diverso dall'interventismo democratico dell'on. Leonida Bissolati e di Luigi Albertini, che sostenevano le ragioni dell'irredentismo per il completamento dell'unità d'Italia, e avversavano tanto la politica di potenza, quanto quella coloniale.

Di San Giuliano, come ricordato, morì il 16 ottobre 1914. Il 5 novembre Salandra lo sostituì con Sidney Sonnino. Salandra e Sonnino erano i due principali esponenti della destra avversa al giolittismo, di quella destra che voleva tornare allo Statuto Albertino. Per salvare lo Stato dal duplice pericolo, clericale e socialista, essi sostenevano fosse necessario tornare alla rigida restaurazione dei poteri del sovrano, riaffermando che la responsabilità dei ministri non dipendeva dal Parlamento, ma unicamente dal re.

Le scelte della politica estera, nell'impostazione degli esponenti della Destra, si proiettavano in direzione della politica interna, e viceversa, in un contesto di latente «guerra civile», già preparato nel 1911–1912 dalla campagna di Libia e dalla guerra italo-turca. Lo spirito pubblico stava cambiando in Italia. La campagna di Libia aveva scosso il corpo sociale e generato due estremismi: il nazionalismo e il massimalismo socialista. Questa divaricazione mise in crisi il giolittismo, ossia il compromesso tradizionale durato dieci anni, attraverso il quale Antonio Giolitti, il grande equilibrista della politica italiana, aveva cercato di integrare nello stato nazionale le masse socialiste e quelle cattoliche.

La campagna di Libia aveva risvegliato nel socialismo le correnti più radicali che spostarono a sinistra il partito e impedirono ogni tipo di collaborazione con

Giolitti. Nel congresso di Reggio Emilia del 1912, tutta una generazione di socialisti riformisti venne «rottamata». Il partito socialista diventò massimalista. Il loro leader era Benito Mussolini, che assunse la direzione dell'«Avanti!». Il mondo socialista esprimeva una frangia ancora più rivoluzionaria: gli anarco-sindacalisti. Si erano staccati dalla Confederazione Generale del Lavoro e avevano fondato Unione Sindacale Italiana. Il loro capo era Filippo Corridoni, un metalmeccanico. Queste correnti cercavano l'occasione per scatenare la rivoluzione. E la guerra ne era l'occasione propizia. Nel maggio 1914, Sergio Panunzio pubblicò nella rivista personale (non di partito) di Mussolini, «Utopia», un articolo premonitore, nel quale sosteneva che una guerra inter-europea fosse «*l'unica soluzione catastrofica – rivoluzionaria della società capitalistica*».⁹ E polemizzò con i socialisti, pacifisti, antimilitaristi e antibellicisti, considerati i veri conservatori dell'ordine esistente. Vorrei ricordare che, appena un anno prima, Vladimir Ili Lenin in una lettera a Maksim Gor'kij aveva scritto: «La guerra tra l'Austria e la Russia sarebbe una cosa molto utile per la rivoluzione in tutta l'Europa orientale, ma è poco probabile che Francesco Giuseppe e Nikolaša (il nomignolo attribuito da Lenin all'imperatore russo) ci facciano questo piacere».¹⁰

Allo scoppio della guerra le correnti di matrice rivoluzionaria si schierarono subito a favore dell'intervento dell'Italia a fianco della Triplice Intesa. La guerra offrì loro l'occasione rivoluzionaria tanto attesa, come fosse una proiezione dell'appena spenta «Settimana rossa» del giugno 1914, in un contesto storico allargato. Insomma, l'interventismo di matrice rivoluzionaria attribuiva un significato sostanzialmente ideologico alla guerra, più diretto, cioè, a rovesciare l'ordine esistente che a perseguire gli interessi nazionali dell'Italia.

Nel corso dell'autunno elementi diversissimi, tutti favorevoli all'intervento, entrarono in contatto tra loro. Sullo sfondo si agitavano i futuristi di Filippo Tommaso Marinetti, che affidavano alla guerra una funzione biologica equilibratrice (guerra come «sola igiene del mondo»). Ma i primi ad essersi mobilitati, insieme alla massoneria francofila e intesista, furono gli eredi del Risorgimento, i repubblicani e i radicali, che considerarono l'intervento in guerra a fianco dell'Intesa l'occasione per completare l'unità d'Italia. Già dal novembre 1914, un corpo di circa tremila volontari garibaldini, sotto il comando di Peppino Garibaldi, nipote dell'eroe dei due mondi, venivano addestrati nel Midi della Francia prima di essere impiegati sul fronte delle Argonne. Intellettuali di grande prestigio, come Gaetano Salvemini, Cesare Battisti, Leonida Bissolati, unirono la loro voce a quella degli interventisti per sbarrare la strada al militarismo tedesco e far trionfare il principio di nazionalità nell'Impero austro-ungarico. Altri socialisti di sinistra, come Arturo Labriola, si dichiararono interventisti perché consideravano il pacifismo internazionale l'equivalente del pacifismo sociale. Luigi Albertini schierò il «Corriere della Sera», che svolse a fianco dell'interventismo una campagna non meno ardente di quella dei repubblicani.

Questo programma fu fatto proprio da Benito Mussolini, dopo la clamorosa rottura con il partito socialista nel novembre 1914.

Le molte anime dell'interventismo si incontrarono con i nazionalisti. Per collocazione storica, essi erano completamente differenti dalle altre correnti interven-

tiste, democratiche e rivoluzionarie, e opposti ad esse nei loro obiettivi. I nazionalisti volevano imprimere alla guerra dell'Italia una impostazione imperialista sul piano internazionale e una svolta autoritaria sul piano della politica interna.

L'anello di congiunzione della variegata catena dell'interventismo sarebbe poi stato Gabriele D'Annunzio, la cui voce dette la spinta emotivo - passionale a tutte le suggestioni, a tutte le immagini, a tutti i simboli trasmessi dalle élite alla folla.

In un Paese in cui cresceva la febbre interventista, il governo italiano aprì in dicembre la partita negoziale con gli Imperi Centrali per trattare i compensi previsti dalla Triplice Alleanza. Era la politica del «sacro egoismo» di Salandra. Sonnino offrì all'Austria-Ungheria quello che commercialmente va sotto il nome di forfait: la neutralità dell'Italia nella guerra e, in compenso, il governo di Vienna avrebbe dovuto cedere «il Trentino e qualcosa d'altro», cioè la Contea di Gorizia e di Gradisca, sei isole dell'Adriatico centrale e avrebbe dichiarato Trieste città libera.¹¹

Bernhard von Bülow arrivò a Roma nel dicembre 1914 come ambasciatore plenipotenziario, con la missione di mediare fra l'Italia e l'Austria - Ungheria per mantenere l'Italia neutrale. Personalità di grande prestigio, diplomatico, ambasciatore a Roma negli anni '90, poi ministro degli Esteri e cancelliere del Reich dal 1900 al 1909, Bülow era sposato con la principessa italiana Maria Beccadelli di Campo-reale. Amava l'Italia: sarebbe, infatti, morto nella sua amata villa Malta a Roma nel 1929. Conosceva il mondo politico italiano, gli ambienti del Vaticano e quelli finanziari. Aveva vaste aderenze tra gli esponenti del neutralismo.

Nel gennaio 1915, per compensare la presenza di von Bülow, anche il governo francese inviò a Roma un abile agente francese, Charles de Benoist, direttore della «Revue de deux Mondes», che era di casa negli ambienti romani interventisti. Affiancava Camille Barrère, l'ambasciatore francese a Roma dal 1897 al 1924. Il vecchio comunardo, diventato conservatore e nazionalista, non lasciava mai Roma, facesse caldo o freddo. Intellettuali francesi tenevano conferenze nelle diverse città l'Italia. E la propaganda francese diffondeva nella penisola una serie di opuscoli sulle atrocità commesse dall'esercito tedesco in Belgio.

Il gioco diplomatico tra Roma e Vienna si svolse in un clima deteriorato, tra riserve mentali e diffidenze reciproche, interruzioni e riprese. E durò fino ad aprile. Inizialmente l'Austria-Ungheria negò che l'Italia avesse diritto a compensi, sostenendo che la Guerra contro la Serbia aveva un carattere difensivo e non offensivo. Poi, su pressioni della Germania, finì per cedere. Promise all'Italia la cessione del Trentino fino al suo confine linguistico, con la riserva che le sarebbe stato consegnato solo dopo la fine della guerra, e non accettò di staccare economicamente e amministrativamente la città Trieste dall'Impero. Sulla risposta austriaca del 16 aprile 1915, il negoziato si incagliò.

Nel frattempo, il 4 marzo del 1915, Sonnino aveva autorizzato il marchese Imperiali, ambasciatore a Londra, a presentare all'Intesa le condizioni italiane. Con Londra, il negoziato scivolò via spedito, anche perché l'Intesa, con la debole opposizione russa, accettò tutti (o quasi) gli obiettivi territoriali italiani, seppur con molte riserve mentali. All'apparenza, il promemoria contenente le richieste italiane

ricalcava lo schema del di San Giuliano. Alcune modifiche, peraltro decisive, ne alteravano però tutta l'impostazione, a cominciare dal *casus belli*, che era scomparso insieme alla clausola della garanzia postbellica da richiedere ai nuovi alleati. Identica rimase la richiesta dei confini strategici, ma tutte le formule dubitative riguardo alla Dalmazia e alle isole antistanti erano state sciolte in chiave annessionistica a favore dell'Italia; ad esse il promemoria aggiunse il controllo della maggior parte dell'Albania, rivendicazioni riguardo la Turchia e il Mediterraneo orientale (art. 9) e «compensazioni» territoriali in Africa (art.13). Le clausole finanziarie erano state ridotte al minimo, per non compromettere gli obiettivi politici e territoriali richiesti.¹² Salvemini lo considerò un programma imperialistico poco lungimirante. Non contemplava la scomparsa dell'Austria-Ungheria, a cui era stato riservato il porto di Fiume, che non era stato rivendicato. Mirava ad indebolire l'Impero asburgico quanto bastava a non provocare il dissolvimento, in modo che restasse forte abbastanza da bloccare la Russia, impedendole di rovesciarsi sull'Adriatico in posizione egemonica. Tanto virtuosismo diplomatico, ammesso (ma non concesso) che non fosse estraneo alla tradizione diplomatica dell'epoca¹³, non riuscì ad evitare che l'intervento dell'Italia assumesse, di fronte all'opinione pubblica internazionale, la caratteristica della controprestazione dietro «vendita al maggior offerente»¹⁴.

Il Patto di Londra, fu firmato il 26 aprile 1915.¹⁵ Il 3 maggio l'Italia denunciò la Triplice Alleanza. Entro un mese avrebbe dovuto entrare in guerra. Il Paese, intanto, era percorso da agitazioni interventiste, prevalentemente urbane e studentesche, che da sole, però, non indicavano la tendenza generale dello spirito pubblico. La situazione del Paese «reale» fu oggetto, pertanto, di una segretissima indagine affidata a metà aprile del 1915 dalla direzione generale della Pubblica Sicurezza ai prefetti del Regno. Dalla lettura delle risposte, Brunello Vigezzi, lo storico che più a lungo ha studiato la situazione del 1914-15, ha potuto concludere che la maggioranza del paese era di gran lunga neutralista. Erano neutraliste le campagne, cioè i contadini; erano neutralisti i socialisti ufficiali, ossia gli operai; neutralisti erano in gran parte i cattolici (Benedetto XV, salito al soglio pontificio nell'agosto del 1914, si adoperava attivamente per la neutralità dell'Italia); altrettanto diffuso era il neutralismo spontaneo, che si confondeva con l'indifferentismo per la guerra.¹⁶

Ai primi di maggio, entrò in scena anche Giovanni Giolitti. Era rimasto a Cavour, da dove seguiva l'evolversi della situazione con crescente preoccupazione. Era contrario all'entrata in guerra dell'Italia in quelle condizioni. Non era un neutralista per principio. E «non escludeva la guerra»¹⁷. Era lui ad aver promosso la campagna di Libia. Anche Giolitti concepiva l'intervento «pel testamento»¹⁸, in modo analogo al di San Giuliano. Nel gennaio del 1915 aveva scritto al suo amico Camillo Peano una lettera nella quale affermava: «credo molto – ma nel testo del giornale «molto» era stata cambiato in parecchio – nelle attuali condizioni d'Europa potersi ottenere senza guerra...». ¹⁹ La lettera fu pubblicata sulla «Tribuna» del 24 gennaio 1915. Era stata pubblicata per incoraggiare Salandra a mantenere la neutralità. Invece, fece il gioco degli interventisti, i quali ritenendo che Giolitti preparasse il ritorno al governo, si coalizzarono contro questa prospettiva. Come contro-

mossa, Albertini consigliò Salandra di far ritornare D'Annunzio dalla Francia. Il 5 maggio il poeta arrivò a Genova e nell'anniversario della spedizione dei «Mille» in Sicilia, tenne a Quarto un infuocato discorso interventista di fronte a 200.000 persone.

Giolitti arrivò a Roma il 9 maggio per la riapertura della Camera, fissata per il 12 maggio. Il 10 ebbe il primo colloquio con il re. Gli espose le sue ragioni contrarie all'intervento: la perdita di prestigio internazionale per l'Italia, la guerra, che non sarebbe stata breve, avrebbe schiantato la compagine interna dell'Italia. Infine, suggerì al re che il ministero si disimpegnasse dalla trattative con l'Intesa mediante un voto di fiducia della Camera. Le stesse ragioni, Giolitti ribadì a Salandra. Intanto pervennero al governo le ultime offerte dell'Austria. Von Bülow racconta nelle sue memorie che le estorse personalmente al barone Macchio, l'ambasciatore austro-ungarico a Roma, costringendolo a firmarle quasi con la forza. Esse riguardavano: tutto il Tirolo di lingua italiana con la possibilità di annessione immediata; tutta la riva occidentale dell'Isonzo, compresa Gradisca; l'autonomia municipale a Trieste, che sarebbe stata città libera, e porto franco; l'attribuzione di Valona all'Italia e il disinteressamento dell'Austria-Ungheria dall'Albania.²⁰

Negli stessi giorni, 320 deputati e circa 100 senatori lasciarono il loro biglietto da visita a casa di Giolitti. Il 13 maggio, rendendosi conto di non aver più la maggioranza in Parlamento, Salandra rassegnò le dimissioni e il Parlamento fu chiuso. Con calcolata sincronia, gli interventisti si mobilitarono. Roma entrò in stato d'agitazione. Gli studenti dettero l'assalto a Montecitorio, fracassando mobili e suppellettili. Per le vie di Roma si diffuse lo slogan «morte a Giolitti». D'Annunzio tenne un nuovo comizio pubblico, nel quale apostrofò Giolitti con i titoli di «boia», «mestatore» di Dronero, «servo» della Germania. Gli interventisti accusavano gli avversari di essere «servi» della Germania, i neutralisti accusavano gli interventisti di essere «servi» della Francia. Claudio Treves, un socialista riformista, trasse la conclusione che l'Italia fosse un paese di servi.

Due Italie, o meglio due modelli politico-sociali (la «politica parlamentare» di Giolitti e la «politica nazionale» di Salandra)²¹ si disputavano lo scioglimento del «dilemma italiano». Giolitti voleva governare l'Italia attraverso il Parlamento, con la preoccupazione di tutelare la morale internazionale dell'Italia, e senza compromettere il quadro politico interno con i cattolici e con il partito socialista. Salandra cavalcava l'interventismo. Egli presumeva che pur essendo espressione di una minoranza, esso fosse l'interprete ideale della volontà della nazione e dei suoi interessi immanenti. Si fronteggiarono due Italie: quella di coloro che vedevano sotto una luce negativa gli anni dopo il 1870 e coloro che valutavano positivamente l'opera dei successori di Cavour. Per i primi la guerra fu un atto di redenzione, la giusta e naturale conclusione del Risorgimento. Per i secondi la guerra non solo non era necessaria ma avrebbe costituito una frattura con le tradizioni politiche, culturali, e diplomatiche del passato. Il fronte interventista, pur manifestandosi sotto la spinta nazionale e patriottica, era quanto mai composito e ampio. E intercettava aspirazioni contraddittorie. I miti risorgimentali dell'interventismo democratico si rovesciavano nei miti imperialistici dei nazionalisti, e questi nei miti rivoluzionari della

sinistra più estrema, miscelandosi in una sorta di patriottismo torbido e guerrafondaio, antisocialista e anticattolico. E soprattutto antiparlamentare.

Il 14 maggio, Giolitti fu di nuovo convocato dal re che gli offrì di formare il governo. Egli si rifiutò con la motivazione che un uomo politico che aveva avversato la guerra non poteva assumere il potere in quelle condizioni. Assumendolo, avrebbe sollevato gli animi fino a far scoppiare una rivoluzione. E neppure il fronte neutralista lo sostenne.

Nelle sue memorie Giolitti ha affermato che ignorava gli impegni già sottoscritti dall'Italia con la Triplice Intesa. Il punto è molto delicato: si trattava di impegni di Stato e in quanto tali irrevocabili, pena una crisi istituzionale, o si trattava di semplici impegni di governo e in quanto tali revocabili da un voto parlamentare? Il fatto è che nessun altro candidato interpellato dal re si sentì di sciogliere questo dubbio e di accettare l'incarico di formare un nuovo governo. Il 16 maggio il re respinse le dimissioni di Salandra e il 20 maggio fu convocato il Parlamento.

E i deputati come si comportarono? 407 votarono in favore della guerra, 74 contro la guerra. Sapendo che la maggioranza dei deputati era contro la guerra, fu un risultato stupefacente. Il 24 maggio, l'Italia dichiarò la guerra all'Austria-Ungheria, ma non alla Germania.

La conclusione dei dieci mesi di passione la lasciamo a Federico Chabod: la guerra, non il fascismo, ha segnato una cesura nella storia dell'Italia moderna.²²

NOTE

¹ Cfr. J. JOLL, *Le origini della 1° guerra mondiale*, tr. it., Roma-Bari, Laterza, 1985.

² L'ambasciatore francese a Pietroburgo, Maurice Paléologue, ha dato forma drammatica a questo concetto. La sera del 1° agosto, l'ambasciatore tedesco, conte Pourtalès, rosso e con gli occhi gonfi, soffocato dall'emozione, si recò al ministero degli Esteri russo e consegnò nelle mani del ministro Sazanov la dichiarazione di guerra della Germania. «*Quella che voi fate è una politica delittuosa*», gli disse Sazonov. Terminata la lettura del documento, Sazanov ripeté ancora: «*Voi state commettendo un'azione delittuosa*».

«*Noi difendiamo il nostro onore [prestigio]*», replicò Pourtalès.

«*Non si tratta del vostro onore*» - ribatté Sazonov. «*Potevate con una sola parola scongiurare la guerra; non avete voluto farlo. ... Ma c'è una giustizia divina*». Anche l'ambasciatore, come in trance, ripeté più volte «*E' vero c'è una giustizia divina*». Si avviò all'uscita e barcollando si appoggiò all'intelaiatura della finestra sopraffatto dai singhiozzi. Lo stesso ministro degli Esteri dovette accompagnarlo alla porta sorreggendolo. M. PALÉOLOGUE, *La Russia degli Zar durante la Grande Guerra*, tr. it., voll. 2, Firenze, Salani, 1930, vol. 1, p. 42.

³ MALVOLIO (pseud. di Sergio Romano), *Alcune costanti della politica estera italiana*, in «Affari Esteri», a. VII, N. 27 (luglio 1975), p. 456

⁴ L. ALBERTINI, *Le origini della guerra del 1914*, voll.3, Milano, Fr. Bocca Editori, 1943, vol. III, *L'epilogo della crisi del luglio 1914. Le dichiarazioni di guerra e di neutralità*, p. 328.

⁵ Cfr. L. ALBERTINI, *Le origini*, cit., vol. III, p. 306.

⁶ Secondo Luigi Albertini (*Le origini*, cit., vol. III, p. 337) alcune professioni di antitriplicismo della classe politica sarebbero postume, come quella di Salandra, presidente del Consiglio dei ministri. Sul triplicismo dello stato maggiore, si veda G. E. RUSCONI, *Germania, Italia, Europa. Dallo Stato*

di potenza allo stato civile, Torino, Einaudi, 2003, pp. 33–42. Il gen. Pollio era un triplicista talmente entusiasta da augurarsi, come Conrad e Moltke (il Giovane) una guerra preventiva. La sua improvvisa morte, avvenuta il 28 giugno 1914, lasciò «sconcertati gli ambienti militari tedeschi», che non escludono «il sospetto dell'omicidio» (p. 41). Luigi Cadorna ne assunse tutti gli impegni, salvo convertirsi dopo il 3 agosto 1914 all'interventismo a fianco dell'Intesa.

⁷ Documenti Diplomatici Italiani (DDI), *Serie Quinta (1914–1918)*, vol. I (2 agosto–16 ottobre 1914), N. 1, pp. 1–2.

⁸ *Ibidem*, N. 803, pp. 475–477.

⁹ *Il lato teorico e il lato pratico del socialismo*, in «Utopia», 15–31 maggio 1914. Traggo la citazione da R. DE FELICE, *Mussolini il rivoluzionario, 1883–1920*, Torino, Einaudi, 1965, pp. 195–196.

¹⁰ R. SERVICE, *Lenin*, tr. it., Milano, Ed. speciale per «Il Giornale», 2001, p. 210.

¹¹ G. SALVEMINI, *Dal Patto di Londra alla pace di Roma. Documenti della politica che non fu fatta*, Torino, Gobetti Editore, 1925, p. LXI.

¹² D. J. FORSYTH, *La crisi dell'Italia liberale*, tr. it., Milano, Corbaccio, 1998, p. 181.

¹³ Per Gian Enrico Rusconi (*Germania, Italia, Europa*, cit., p. 66) quel negoziato «non è formalmente censurabile».

¹⁴ Era ciò che di San Giuliano cercava di scongiurare, in collaborazione con la diplomazia italiana. L'espressione è di Tommaso Tittoni, ambasciatore italiano a Parigi; cfr. B. VIGEZZI, *L'Italia di fronte alla prima guerra mondiale*, Milano-Napoli, Ricciardi Editore, 1966, p. 112.

¹⁵ Il Patto di Londra in DDI, *Serie Quinta (1914–1918)*, vol. III (3 marzo–24 maggio 1915), N. 470, pp. 369–74.

¹⁶ Cfr. B. VIGEZZI, *Da Giolitti a Salandra*, Firenze, Vallecchi, 1969, pp. 321 segg.

¹⁷ B. VIGEZZI, *La classe dirigente italiana e la prima guerra mondiale*, in «Il trauma dell'intervento: 1914/1919», Firenze, Vallecchi, 1968, p. 103.

¹⁸ O. MALAGODI, *Conversazioni della guerra, 1914–1919*, a c. di B. Vigezzi, Tomo I (*Da Sarajevo a Caporetto*), Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, p. 47.

¹⁹ C. PEANO, *Ricordi della guerra dei trent'anni, 1915–1945*, Firenze-Bari, Macri, 1948, pp. 18–19. Il corsivo è mio.

²⁰ Cfr. *Mémoires du Chancelier Prince de Bülow*, Voll. 4, tr. fr., Paris, Plon, 1931, t. 3°, 1909–1919. *La Grande Guerre et la Débâcle*, p. 222.

²¹ Sul fenomeno delle «due Italie», si veda E. GENTILE, *Il mito dello Stato nuovo dall'antigiolittismo al fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 1982, pp. 54 segg. Brunello Vigezzi aveva già interpretato la «politica nazionale» di Salandra, contrapposta alla «sana democrazia» di Giolitti, come problema di sostituzione di classi dirigenti: B. VIGEZZI, *La classe dirigente italiana e la prima guerra mondiale*, cit., p. 83 segg.

²² Traggo la citazione da J. A. THAYER, *L'Italia e la Grande Guerra*, voll. 2, tr. it., Firenze, Vallecchi, 1969, vol. I, p. 7.

Letteratura

arte

cultura

Caravaggio oggi

Il mito moderno dell'artista

DARIA BORGHESE

PROFESSORE DI STORIA DELL'ARTE PRESSO L'AMERICAN UNIVERSITY OF ROMA

VORREI BREVEMENTE NARRARE LA GENESI DI QUESTO MIO INTERVENTO: MIA FIGLIA IN VISITA CON I NONNI QUI A BUDAPEST LO SCORSO ANNO, ASCOLTANDO LE CONVERSAZIONI DEGLI ADULTI, AVENDO SAPUTO CHE TRA LE MOLTE SPLENDE INIZIATIVE PROMOSSE DALLA NOSTRA AMBASCIATA NELL'ANNO DELLA CULTURA ITALIANA IN UNGHIERA VI ERA LA MOSTRA SUL BAROCCO ITALIANO, HA AVUTO UN SUSSULTO AL NOME DI CARAVAGGIO E DEVE AVERE DETTO QUALCOSA DEL TIPO: 'MIA MADRE È LA MASSIMA ESPERTA AL MONDO DI CARAVAGGIO...'. POCO DOPO RIENTRATA LIVIA A ROMA MI ARRIVA L'INVITO A TENERE QUESTA CONFERENZA, INVITO CHE IO TIMIDAMENTE RIFIUTO, CERCANDO DI SPIEGARE CHE IN REALTÀ NON SONO LA MASSIMA ESPERTA AL MONDO DI CARAVAGGIO ...

Ma nulla da fare, il sassolino gettato da Livia ha in brevissimo tempo assunto le proporzioni di una valanga e come storica dell'arte, secentista e soprattutto ammiratrice del Merisi, non ho potuto fare a meno di accettare.

Nel riflettere su che taglio dare al mio intervento, ho pensato che forse cercare di riassumere in breve, in un'ora, la figura di questo artista e soprattutto fare il punto sulla sua fortuna critica avrebbe potuto avere un certo interesse, se non altro per fare chiarezza all'interno delle molte, moltissime informazioni che negli ultimi tempi – come dire volenti o nolenti! – ci sono piovute addosso. Caravaggio piace molto al pubblico contemporaneo; perché? Senza dubbi perché la sua opera è molto influenzata dalle vicende della sua vita. Ma questo basta a giustificare il recente successo planetario dell'artista?

Comincerei dalla fine, o meglio non proprio dalla fine, dal 2010 quando a Roma per celebrare i 400 anni dalla morte del pittore gli viene dedicata una mostra monografica tenuta presso le scuderie del Quirinale, curata da Claudio Strinati e con la partecipazione di tutti o, quasi tutti, i massimi studiosi del Caravaggio.

La mostra è inaugurata il 20 febbraio del 2010 e il 9 marzo successivo il The New York Times pubblica con gran rilievo, in prima pagina dell'inserto Art & Design un articolo dal titolo: *Caravaggio in Ascendance: An Italian Antihero's Time to Shine*. L'articolo a firma di Michael Kimmelman mina alla base l'intera storia dell'arte italiana, in un sol colpo un'intera libreria crolla a pezzi. In breve l'articolo riassume quanto Philip Sohm, storico dell'arte, professore presso l'Università di Toronto ha esposto, pochi giorni prima, a Chicago nel corso dell'annuale Conference Art Association. Sohm si sorprende del successo di pubblico della mostra romana: sold out in pochi giorni tutti i biglietti in vendita on-line, lunghe, lunghissime file per tutti quelli che non sono riusciti a prenotare l'ingresso. Negli stessi giorni a Londra, presso la Courtauld Gallery c'è una bella mostra di Michelangelo: i disegni del Buonarroti per Tommaso de' Cavalieri, fila? No come certo avrete già supposto la mostra è stata disertata, o quasi. Il confronto proposto da Sohm non è del tutto corretto, a mio avviso, perché sono diversi i *media*, quadri per Caravaggio, disegni per Michelangelo ... certo però che sapere che il Buonarroti, l'irraggiungibile *benchmark* degli artisti di tutti i tempi ha perso il suo effetto calamita è stato scioccante. Partendo dal confronto tra le mostre che vede il Merisi in testa, il professore canadese redige un questionario destinato ai suoi studenti: ragazzi di venti anni circa con una qualche preparazione storica artistica. In sintesi bisognava dichiarare la propria preferenza tra Caravaggio e Michelangelo: di nuovo un risultato sconvolgente, i ragazzi hanno risposto in massa, al 98 per 100, di preferire Caravaggio.

Ma come è possibile che Caravaggio, quello stesso pittore che ha 'distrutto l'arte', per dirla con Nicolas Poussin, colto e raffinato pittore francese del Seicento, è nel 2010 una super star? Sohm parla di Caravaggiomania.

Caravaggio è l'antieroe contemporaneo, iperrealista, ci permette un accesso immediato alla sua arte, luci e ombre inquietanti, i suoi modelli sono pescati con cura direttamente dalla strada, per non parlare poi del personaggio Caravaggio costruito solo attraverso gli archivi della polizia e gli atti giudiziari, non rimane una lettera, non un disegno, non possiede nessuna proprietà quando in vita.

Nel 2010 ancora mostre dedicate al nostro, sempre a Roma alla galleria Borghese: Caravaggio e Bacon curata da Anna Coliva, a Firenze tra la Galleria Palatina e gli Uffizi, Caravaggio e i caravaggeschi a cura di Giovanni Papi. E poi le pubblicazioni: le ricerche tecnologiche di Mina Gregori pubblicate a cura di Roberta Lapucci, quelle su vasta scala di Rossella Vodret, quella documentaria a cura di Stefania Macioce, Caravaggio e i caravaggeschi a cura di Maurizio Calvesi e Alessandro Zuccari, i Caravaggeschi sempre per opera di Alessandro Zuccari, Caravaggio e i cavalieri di Malta della Macioce, e ben quattro monografie di Francesca Cappelletti, Sybille Ebert-Schifferer, Sebastian Schutze e Rossella Vodret.

Poi nel 2011 una mostra documentaria presso l'Archivio di Stato a cura di Eugenio Lo Sardo.

L'imponenza delle iniziative proposte per le celebrazioni in occasione del IV centenario della morte ci dà la misura della fortuna critica raggiunta dal pittore ai nostri giorni. È tuttavia soltanto dall'inizio del Novecento che l'opera di Caravaggio, pressoché ignorata nei due secoli precedenti, comincia a destare interesse, a partire

dalle pionieristiche ricerche di Roberto Longhi che nel 1951 organizza una mostra a Milano che segna l'inizio della rivalutazione del grande pittore lombardo a cui si era sempre e da sempre possiamo dire, preferito Guido Reni.

Nonostante la copiosissima mole di studi critici e documentari dedicati a Michelangelo Merisi, detto Caravaggio dal paese d'origine della sua famiglia, sono svariati gli aspetti ancora non del tutto chiari della vita e dell'attività dell'artista. Lo straordinario interesse per la figura del pittore lombardo e per le drammatiche vicende che hanno contrassegnato la sua breve vita, sempre sentite intrinsecamente legate alla sua produzione artistica, ha spesso contribuito a confonderne confini e interpretazioni, estendendo a volte impropriamente il suo catalogo e avallando un'immagine fosca e affascinante – non sempre veritiera – della biografia dell'artista.

Dapprima trascurato praticamente del tutto dalla letteratura critica, in seguito considerato una sorta di 'pittore maledetto' sulla scia dei *poetes maudit* della seconda metà dell'Ottocento, la sua vita viene letta come pre-bohemienne, fino praticamente agli anni Settanta del Novecento. Le molte scoperte d'archivio hanno permesso di rivedere la biografia di Caravaggio, che ora appare come un artista colto, aggiornato alle ultime novità in campo artistico in senso lato, anche musicale, sin dalla nascita sotto l'ala protettrice di una fitta rete di committenti costituita da famiglie nobili.

Viene da domandarsi quale immagine del pittore sia più vicina al vero.

Caravaggio nasce a Milano il 29 settembre del 1571 da Fermo e Lucia Aratori. Lo sappiamo per certo perché, pochi anni or sono, nel 2007, è stato ritrovato l'atto di battesimo di Michelangelo Merisi, avvenuto a Milano il 30 settembre 1571. Un documento di eccezionale valore perché risolve l'enigma del luogo e della data di nascita del pittore, avvenuta a Milano per l'appunto e non a Caravaggio come il soprannome sembrava suggerire. La registrazione si trova contenuta nel libro parrocchiale della chiesa milanese di Santo Stefano in Brolo conservato nell'Archivio Diocesano di Milano. Il pittore doveva quindi essere nato il giorno prima, il 29 settembre, festa di San Michele Arcangelo, da cui il nome di battesimo Michel'Angelo. Senza prove certe, ma attraverso una plausibile concatenazione d'indizi, il giorno, il mese e l'anno della nascita del pittore sembravano verosimilmente stabiliti, da Maurizio Calvesi. Ma trovare il documento decisivo che attestasse la nascita del pittore a Milano appariva un'impresa impossibile, invece il documento è emerso ed è sorprendente sapere che a scoprire la chiave di questo enigma non è stato né uno storico dell'arte né un archivista di professione, bensì un brillante ex manager in pensione con la passione per la storia dell'arte, la paleografia e la diplomatica.

Il padre di Michelangelo è il 'maestro di casa', cioè sovrintendente, quasi un architetto, del duca di Caravaggio, Francesco Sforza. Orfano di padre a soli 7 anni, a 13 nel 1584 il Merisi entra a bottega da Simone Peterzano, detto anche Simone Veneziano con un contratto di quattro anni: un periodo di formazione determinante per il pittore. Nel 1590 muore la madre di Caravaggio che risulta risiedere sempre a Milano, come pure nel '92 quando si finalizza la divisione dei beni ereditari tra l'artista e i suoi fratelli.

In qualche momento tra il '92 ed il '95 Caravaggio si trasferisce a Roma, decisione forse causata dal trasferimento nell'Urbe di Costanza Colonna, vedova del marchese Francesco Sforza, avvenuto proprio nell'estate del 1592.

Roma è una città difficile, violenta, un dotto pittore e letterato olandese della fine del XVI secolo, Karel Van Mander, la descrive ai suoi concittadini con queste parole: 'vi inviterei ad andarci se non avessi paura che vi traviaste perché Roma è la città che, sopra ogni luogo, potrebbe rendere fruttuoso il viaggio di un artista essendo la capitale delle scuole di pittura, ma è anche il posto dove gli spendaccioni e i figliol prodighi sperperano ciò che possiedono. Riflettete bene prima di permettere a un giovane di compiere il viaggio.'

I primi anni romani sono poco noti, forse Caravaggio alloggia a palazzo Colonna, forse è lì che incontra uno dei suoi primi mecenati Monsignor Pandolfo Pucci, soprannominato Monsù Insalata, per il poco cibo con il quale viene nutrito, le fonti parlano di rapporti di amicizia e di lavoro con Lorenzo Carli, detto Lorenzo Siciliano, con Mario Minniti, un amico che gli resterà fedele nel tempo, Antiveduto Grammatica, e infine entra nella bottega di Giuseppe Cesari, detto il Cavalier d'Arpino, pittore di punta della Roma di Clemente VIII Aldobrandini. A questi anni si fanno risalire il *Bacchino Malato* e il *Giovane con canestra di frutta*, – qui in mostra – dipinti rimasti nella collezione del Cavalier d'Arpino fino al 1607, cioè fino a quando il cardinale Scipione Borghese non confischerà l'intera collezione dell'Arpinate. Ma come ho premesso i fatti avvenuti in questi primi anni romani debbono venire narrati al periodo ipotetico dell'irrealtà, perché il primo documento che accerta la presenza del Merisi a Roma, risale all'ottobre del 1594.

Sappiamo che tra il 1595 e il 1600 Michelangelo Merisi alloggia presso il cardinale Francesco Maria del Monte, rappresentante del granduca di Toscana a Roma. Sono anni determinanti per l'ingresso del pittore nel circuito delle grandi committenze romane.

Per il raffinato cardinale dipinge *i Musici* e *il Suonatore di Liuto* (New York, Metropolitan Museum), che testimoniano l'interesse per la musica strumentale, per il 'recitar cantando'. E poi risultano dagli inventari dipinti per il cardinale Del Monte, la *Buona Ventura* (Roma, Musei Capitolini), e i *Bari* (Forth Worth, Kimbell Art Museum): entrambi ideazioni assolutamente nuove. I soggetti sono tratti dai vicoli di Roma, frequentati da giocatori e prostitute, che però vengono scelti per rappresentare la realtà, non solo sono veri ma poiché sono stati scelti diventano archetipi del vero: Caravaggio non opera selezioni. Ancora per il Del Monte Caravaggio dipinge l'unico dipinto a olio su muro nella volta del misterioso 'camerino alchemico' del cardinale presso la sua villa Pinciana, ora villa Boncompagni Ludovisi. In questi anni il pittore entra in contatto con altri prestigiosi collezionisti come il marchese Vincenzo Giustiniani (*Suonatore di liuto*, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage), i principi Aldobrandini (*Il Riposo durante la fuga in Egitto*, Roma, Palazzo Doria Pamphij) e il ricco banchiere Ottavio Costa (*Giuditta con la testa di Oloferne*, Roma, Palazzo Barberini).

Nel luglio del 1599 certo per intercessione del cardinale Del Monte, Caravaggio firma il contratto per la sua prima commissione pubblica: la cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi la cui decorazione affidata dapprima a Girolamo Muziano e in seguito al Cavalier d'Arpino era lungi dall'essere completata. Nel 1600 le tele del Merisi con *La Conversione* e *il Martirio di san Matteo* vengono collocate: sono opere prodigiose, i personaggi irrompono dal buio della storia in una folgorante realtà.

Tra l'altro vediamo come Caravaggio sia uno degli interpreti più puri della Contro-riforma. Il Concilio di Trento, conclusosi da appena trent'anni, obbliga gli artisti a realizzare immagini semplici, comprensibili, inequivocabili, che devono arrivare al cuore dei fedeli e convertirli attraverso la seduzione di uno sguardo.

La cappella verrà completata nel 1602 con il quadro d'altare, opera sempre del Merisi che raffigura *San Matteo e l'Angelo*.

Il dipinto che vediamo attualmente in loco, è la seconda versione dello stesso soggetto, eseguita da Caravaggio perché la prima non ha accontentato i committenti. Come possiamo vedere dalla diapositiva in entrambe le tele la composizione è ridotta al minimo indispensabile, ma alcuni dettagli nella prima versione vengono giudicati come inappropriati. L'angelo che afferra la mano di Matteo potrebbe fare pensare che l'Evangelista da solo non sappia scrivere; meglio un'ispirazione più distaccata, come nella seconda versione. O i piedi, nudi, in primo piano, quasi a volere scalciare in viso l'osservatore ignaro, poiché sono all'altezza dei nostri occhi. Meglio posizionarli di profilo. Ma cosa è successo alla prima versione? Nulla di drammatico, è stata acquistata dal marchese Giustiniani, uno dei tanti potenti ammiratori del pittore, poi però in seguito a una serie di passaggi di proprietà è finito in Germania, a Berlino, dove è stato distrutto da una bomba caduta sul Kaiser Friedrich Museum nel 1944, sul finire del secondo conflitto mondiale.

Questa parentesi, sulla prima versione rifiutata, la seconda eseguita, accettata e tutt'ora *in situ* solo per cercare di capire i meccanismi del mercato artistico. Ai miei studenti normalmente dico: immaginate di pagare un milione di dollari a Damien Hirst per un vostro ritratto che poi non vi piace, che fare? Pretenderne un'altra versione! È quel che è successo con il *Matteo e l'angelo* di Caravaggio, anzi quasi meglio la prima versione ha trovato immediatamente un acquirente sul mercato artistico, per il pittore è come essere pagato due volte per la stessa idea. Ma questo è solo il primo dei celebri rifiuti, e il problema dei rifiuti dei dipinti del Merisi è legato a filo doppio con l'altro problema, quello delle copie, di cui accennerò a breve.

La cappella Contarelli apre la via del successo al pittore, seguono a ruota le altre commissioni pubbliche: la cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo, *la Deposizione* per la cappella Vittrice in Santa Maria in Vallicella, *La morte della Vergine* per la chiesa carmelitana di Santa Maria della Scala, *la Madonna dei Pellegrini* per la chiesa di Sant'Agostino e infine *la Madonna dei Palafrenieri*, per la basilica di San Pietro. In parallelo a tanti dipinti da cavalletto per i Giustiniani, i Mattei, i Barberini.

Raccontata così sembra una storia a lieto fine, dagli inizi un poco difficili con collaborazioni improbabili al successo, ed è tutto vero, ma è solo una parte della storia. L'artista, di natura 'litigioso e strambo' è, negli stessi anni, tra i protagonisti della cronaca giudiziaria della città, il primo atto processuale che lo coinvolge risale al luglio del 1597; l'anno successivo è rinchiuso nel carcere di Tor di Nona perché si aggira a Roma, tra piazza Madama e piazza Navona armato di spada, incurante del divieto papale di portare armi. Nel 1600 Caravaggio aggredisce con bastone e spada tal Girolamo Stampa da Montepulciano, studente dell'accademia di San Luca che lo querela prontamente. Nel 1601 lo porta in tribunale Flavio Canonico ferito dal

Nostro con la spada. Nello stesso anno è di nuovo in prigione a Tor di Nona, di nuovo per porto abusivo di armi.

Nel 1603 Caravaggio è accusato dal pittore Giovanni Baglione di avere diffuso un libello diffamatorio insieme ai pittori Orazio Gentileschi e Filippo Trisegni e all'architetto Onorio Longhi. Processato il pittore viene incarcerato e poi messo ai domiciliari.

Nel 1604 tira in faccia di Pietro da Fusaccio, garzone di osteria, un piatto di carciofi. Il cameriere sostiene di essere stato minacciato con la spada. Processato anche questa volta non riceve sanzioni, probabilmente grazie all'intervento di Del Monte. Nello stesso 1604 è in carcere altre due volte per avere gettato sassi alle forze dell'ordine la prima volta, per avere insultato i 'birri' che gli hanno chiesto la licenza per portare la spada la seconda.

Anche nel 1605 l'artista si ritrova in carcere una volta per avere danneggiato l'abitazione di due donne, un'altra per avere aggredito Mariano Tommassoni, un notaio di Terni per, sembra, una donna, una certa Lena che per il pittore ha posato come modella e che il notaio vorrebbe sposare.

L'aria di Roma si fa pesante per il Nostro che va a Genova, ma non rimane a lungo nella città costiera, sorprende che rifiuta i 6.000 scudi offerti dal principe Doria che voleva ingaggiare l'artista per dipingere a fresco la loggia del palazzo a Sampierdarena. Rientra a Roma dove il 28 maggio del 1606 uccide Ranuccio Tommassoni, il fratello di Mariano nelle vicinanze del Pantheon.

La condanna non tarda, fugge da Roma in direzione dei Castelli Romani, a Paliano o forse a Zagarolo, dove trova asilo sicuro presso i Colonna. Ma è ancora nel territorio dello Stato della Chiesa, deve andare più lontano: Napoli. Nella città partenopea il pittore esegue alcuni dei suoi capolavori: *le Sette opere di Misericordia*, *la Flagellazione*, *la Madonna del Rosario*. La dinamica si fa più serrata, la luce si concentra come fossero faretto su un palco, l'effetto drammatico è al massimo.

Probabilmente tramite la marchesa di Caravaggio, Costanza Colonna, che ha una residenza a Chiaia, Caravaggio entra in contatto con il Gran Balì del Priorato di Napoli, Ippolito Malaspina, da cui, forse, l'idea di andare a Malta, dove arriva nel luglio del 1607. E' possibile che Caravaggio si sia imbarcato sulla stessa galea che porta Costanza a Napoli, al comando del figlio Fabrizio Sforza.

Obiettivo di Caravaggio a Malta? Ripulire il suo *status* sociale, operazione non facilissima per lui reo di omicidio e in fuga! Il Gran Maestro dell'Ordine, Alof de Wignacourt, grazie a trattative con importanti personaggi della Santa Sede, dei quali però non conosciamo i nomi, ottiene un breve papale il 15 febbraio del 1608, con il quale è permesso l'ingresso nell'Ordine per il pittore. Periodo poco noto, ma in breve tempo Caravaggio viene candidato a essere eletto cavaliere, grazie alla sua reputazione artistica può essere cavaliere dell'Obbedienza magistrale, cavalierato riservato a professionisti privi dei quarti di nobiltà. La *receptio* avviene il 14 luglio 1608, nell'atto il suo talento viene paragonato a quello di Apelle.

Ma nonostante la promessa di comportarsi secondo i rigidi statuti dell'Ordine, Caravaggio sembra frequenti prostitute, gioca d'azzardo, bestemmia. La Valletta è una città assai violenta. Non sappiamo bene cosa succede, finché la notte del 18

agosto c'è una rissa che vede protagonisti diversi cavalieri italiani tra cui Caravaggio prontamente identificato e arrestato in quanto per Statuto non sarebbe dovuto venire alle armi, non con 'spargimento di sangue'. Quindi il carcere di nuovo e di nuovo la fuga: il 6 ottobre il pittore evade dall'isola, forse con la complicità del direttore delle carceri frà Girolamo Carafa, parente della marchesa di Caravaggio, angelo custode del Nostro.

La fuga è un delitto di lesa maestà, *in absentia*, l'artista viene privato dell'abito di cavaliere. A Malta Caravaggio lascia il suo capolavoro: la grande tela con la *Decollazione di san Giovanni Battista*, unica opera firmata nel sangue della testa mozzata di san Giovanni, per l'Oratorio di san Giovanni annesso alla cattedrale di La Valletta.

Nello stesso mese di ottobre del 1608 Caravaggio arriva in Sicilia, a Siracusa trova il suo amico Mario Minniti, poi a dicembre è a Messina, dove realizza la *Resurrezione di Lazzaro*. Arrivano poi altre commissioni allo stesso tempo però arriva anche la notizia della fuga da Malta e il pittore fugge ancora una volta a Napoli dove rimarrà dall'ottobre del 1609 al luglio del 1610. Sappiamo da un Avviso che è vittima di una grave aggressione, forse commissionata dal Gran Maestro. La speranza della grazia papale lo spinge a imbarcarsi su una feluca per Civitavecchia, ma a Palo dove la feluca sosta il pittore è trattenuto per accertamenti, e quando viene lasciato libero di andare la nave è partita, il pittore è a piedi. La feluca con due dipinti di Caravaggio certo destinati al cardinale Scipione Borghese, ritorna a Napoli presso la marchesa di Caravaggio.

Il 18 luglio 1610 Caravaggio muore nell'ospedale di Santa Maria Ausiliatrice a Porto Ercole. Giovanni Baglione, il pittore che lo aveva citato per diffamazione scrive: 'disperato andava per quella spiaggia sotto la sferza del Sol Leone a vedere se poteva in mare ravvisare il vascello, che le sue robe portava, ma poi ... con febbre maligna, e senza aiuto humano ... morì malamente come appunto havea vivuto'. È l'inizio della lunga leggenda sul pittore maledetto. Per la verità gli avvisi che vengono diramati in tutti gli stati della penisola annunciano la morte di Caravaggio 'pittore famoso et eccellentissimo'.

E' così si crea la leggenda della morte del pittore: solo, sulla spiaggia della Feniglia, dove è stata persino posta una lapide. L'atto di morte del pittore è stato trovato nel 2001 nei registri della parrocchia di Sant'Erasmo a Porto Ercole ed è da allora che sappiamo che è morto *nel spitale di S. Maria Ausiliatrice*. Dopo la morte, la sepoltura ... la storia della tomba è sorprendente e misteriosa come la vita dell'artista. Il giorno dopo la morte Caravaggio viene sepolto nel cimitero di San Sebastiano a Porto Ercole, dove veniva sepolta la gente comune: artigiani, pescatori, soldati, forestieri. Trascorrono quasi 400 anni di quiete quando nel 1956, durante lavori alla strada, vengono alla luce alcune tombe. E tra queste alcune c'è quella del Caravaggio. Sulla cassa c'è una targa con il nome del pittore e la data della morte. La scoperta passa inosservata e le ossa, collocate in una cassetta più piccola, sono traslate dall'allora parroco nella cripta della chiesa di Sant'Erasmo, dove vengono 'ritrovate' nel 2010 da un instancabile sedicente comitato nazionale per la valorizzazione dei beni, storici, culturali e ambientali, guidato da Silvano Vincenti. Per la verità vengono ritrovate molte ossa, appartenenti a molti cadaveri ... ma il comitato non si scoraggia: le ossa vengono catalogate e suddivise, così diventano 9 gli scheletri di uomini morti

a circa quaranta anni. Di questi nove uno solo era ricco di piombo e mercurio, sostanze che si trovano in abbondanza nei pigmenti, e ancora quest'unico scheletro sottoposto ad ogni genere di esame dall'università di Bologna dal Carbonio 14 al DNA che coincide con quello dei discendenti dell'artista nella Bassa Bergamasca. Parrebbe il set di C.S.I. Le ossa vengono dichiarate quelle del Merisi e dopo una trasferta a Caravaggio vengono portate a Porto Ercole, sul veliero di Cesare Previti e viene organizzata una sorta di camera mortuaria a Forte Stella. Per non dire che è nell'aria il progetto di costruire un Mausoleo all'artista scomparso da oltre quattro secoli. Il risvolto economico dell'operazione ossa è chiarissimo. Ironia della sorte mentre ciò avveniva un altro studioso, Vincenzo Pacelli, ha asserito che Caravaggio in realtà è morto a Palo e non a Porto Ercole e che quindi l'atto di morte sarebbe un falso. Oggi le ossa autenticate giacciono nel *caveau* della filiale di Porto Santo Stefano della Cassa di Risparmio di Firenze su mandato del Comune di Monte Argentario.

Penso che possiamo lasciare la vicenda morte, ossa, sepoltura con un punto interrogativo che nello specifico, dato l'argomento, non mi disturba per nulla. Anche se a ben pensarci è tutto ancora da chiarire: perché da Palo andare a Porto Ercole e non a Roma che è più vicina? Come avrebbe fatto in pochi giorni, già malato, a camminare gli oltre 100 chilometri che separano Palo da Porto Ercole?

Dopo avere così brevemente riassunto la vita dell'artista e prima di arrivare a parlare delle ultime scoperte o meglio delle ultime vicende che riguardano Caravaggio, vorrei ricordare le prime fonti caravaggesche, le tre biografie seicentesche di Giulio Mancini, di Giovanni Baglione e di Pietro Bellori, perché è attraverso di loro che l'immagine dell'artista si è andata formando per secoli. Le scoperte documentarie alle quali ho accennato che ci hanno permesso di riformulare la vita del Merisi, sono recenti, si collocano tutte negli ultimi tre decenni.

Giulio Mancini, è un medico, il medico personale di Urbano VIII Barberini, è anche un conoscitore, un collezionista d'arte, scrive un dotto saggio *Le Considerazioni sulla Pittura* edito nel 1617, non ha conosciuto Caravaggio di persona.

Di Baglione, ho già parlato, il mediocre pittore che all'inizio viene letteralmente stregato da Caravaggio e dalla sua rivoluzione pittorica, ma poi certo per indivia passa all'attacco e accusa l'arte del Merisi di essere poco ossequiosa della tradizione. Scrive le *Vite de' Pittori* su modello di Giorgio Vasari nel 1642. La sua testimonianza non può certo dirsi imparziale!

La terza biografia, quella di Pietro Bellori, è redatta alla fine del Seicento, cioè in un clima culturale del tutto cambiato, ormai imbevuto di Neoclassicismo, e per cui assai critico verso Caravaggio, l'artista viene quasi dimenticato, non più ricercato dai collezionisti, ignorato dagli storici dell'arte.

Quindi a testimoniare la vita e le opere di Caravaggio restano, del suo tempo, solamente le carte di archivio, principalmente quelle giudiziarie, per le tante cause dovute alle sue avventure. Fino al 1951 quando la mostra curata da Roberto Longhi lo ha riportato alla gloria. Da quell'anno a oggi il moltiplicarsi degli studi sul pittore lombardo è stato impressionante, esponenziale, credo che le monografie si contino nell'ambito delle migliaia, le voci bibliografiche che lo riguardano nell'ambito delle centinaia di migliaia.

A questo punto gli ultimi anni, le tante scoperte cominciando con quelle universalmente accettate dalla critica.

Nel 1990 viene riscoperta la *Cattura di Cristo* una tela realizzata da Caravaggio nel 1602 su commissione dei fratelli Ciriaco e Gerolamo Mattei, collezionisti d'arte della scena romana, raffigura con straordinario realismo scenico il tradimento di Gesù da parte di Giuda, che col suo bacio lo consegna ai soldati del Sinedrio. In particolare, le teste dei due protagonisti – schiacciate l'una contro l'altra – risaltano nel buio generale dell'ambientazione, aggiungendo un'ulteriore nota drammatica alla triste vicenda. Il volto di Cristo è infatti abbattuto, indifferente, quasi presago del terribile destino che lo attende; intorno a lui, un mantello rosso illumina sia la sua figura che quella del traditore, uniti in una tragedia destinata a cambiare per sempre le sorti dell'umanità.

Gli altri personaggi quasi spariscono di fronte a tanta sovrabbondanza di forme e colori, risucchiati dall'opprimente oscurità del Getsemani. Solo il giovane che regge la lanterna rompe lo schema, osservando i due protagonisti con uno sguardo colmo di compassione: un'eccezione estetica precisa e voluta, in quanto egli impersonerebbe lo stesso artista.

Il dipinto viene scoperto casualmente da Sergio Benedetti, restauratore capo della National Gallery irlandese, nella Chiesa di Sant'Ignazio di Dublino. Benedetti lo restaura attentamente e il dipinto viene attribuito definitivamente al Merisi grazie anche ai preziosi documenti che erano stati rinvenuti da Francesca Cappelletti e Laura Testa nel 1989 a Recanati, nell'archivio inaccessibile e dimenticato della famiglia Mattei. L'opera è stata quindi affidata dai Gesuiti, che ne sono ancora i proprietari, alla Galleria di Dublino consentendone la fruizione pubblica.

Il quadro fino al XVIII secolo è regolarmente segnalato nei documenti d'archivio della famiglia Mattei, poi agli inizi dell'Ottocento viene acquistato dal nobile scozzese sir William Hamilton. Un secolo più tardi, i beni di quest'ultimo furono messi all'asta dagli eredi e l'opera - erroneamente attribuita al pittore fiammingo Gerard van Honthorst - conobbe svariati passaggi di proprietà fino al 1930, quando la pediatra irlandese Marie Lea Wilson la dona ai Gesuiti della Chiesa di Sant'Ignazio a Dublino.

Ma questa storia, è probabilmente nota a molti di voi non solo perché all'epoca fece clamore ma anche perché è narrata da Jonathan Harr in un best seller del 2005, *The Lost Painting: The Quest for a Caravaggio Masterpiece*, tradotto in molte lingue, *Il Caravaggio perduto*.

Prima della fortunata scoperta di Dublino il dipinto ben documentato in collezione Mattei, come abbiamo detto era noto dalle copie: la più accreditata, nel senso che talvolta viene attribuita a Caravaggio si trova a Odessa, al Museo da dove era stata rubata nel 2008 e recuperata dopo due anni a Berlino. Ma non è la sola, ve ne è una a Firenze in collezione Ladis Sannini.

Per rimanere nell'ambito della collezione Mattei, dalla quale provengono la *Cattura di Cristo*, appena vista e come sappiamo dai documenti di archivio la *Cena in Emmaus* ora presso la National Gallery di Londra e il *San Giovannino*, anche questo dipinto protagonista di una complessa storia di attribuzioni.

Caravaggio dipinge il *San Giovanni Battista* pure nel 1602 per Ciriaco Mattei, il soggetto del dipinto è un chiaro riferimento al nome del figlio di Ciriaco, Giovanni Battista. Destinato dunque agli ambienti privati del palazzo Mattei e non ad un luogo di culto, il San Giovanni Battista è una profonda sintesi delle meditazioni di Caravaggio sulla pittura sacra. Per questo motivo il pittore usa, come modello compositivo per il Battista, uno dei bellissimi Nudi affrescati da Michelangelo nella volta della Cappella Sistina.

Prima della scoperta dei documenti nell'archivio Mattei, un antefatto: nel 1952 sir Denis Mahon, grande esperto di pittura barocca europea, era venuto a Roma per studiare sia il *San Giovanni Battista* di Caravaggio conservato nella collezione dei Doria Pamphilj sia la copia dello stesso conservata nei Musei Capitolini. Alla fine delle sue indagini lo studioso aveva emesso un clamoroso verdetto: secondo lui le attribuzioni andavano ribaltate, il quadro originale era quello dei Musei Capitolini, mentre la copia era quella conservata in Casa Doria Pamphilj. Il ribaltamento suscitò un mare di polemiche che, ancora alla fine degli anni Ottanta, non accennavano a placarsi.

A questo punto della storia si inseriscono Francesca Cappelletti e Laura Testa. Chiamate a far parte di un gruppo di studio organizzato per stabilire una volta per tutte la verità su queste due tele, le storiche dell'arte ebbero l'incarico di setacciare gli archivi romani alla ricerca di qualche notizia sui due dipinti. Dall'Archivio Pamphilj emerge subito il dato che confermava l'intuizione di Denis Mahon: documenti alla mano, il quadro Doria Pamphilj risultava essere una copia di Caravaggio realizzata da Jusepe de Ribera e comperata come tale da Camillo Pamphilj nel 1666. Quella pista era dunque chiusa. Tutte le attenzioni si concentrarono sulla versione dei Musei Capitolini. Si sapeva dagli scritti di Baglioni e di Bellori che Caravaggio aveva dipinto la tela per il collezionista romano Ciriaco Mattei: dunque il primo passo da fare era di verificare le carte dei Mattei. Già, ma dov'era finito l'Archivio Mattei? Da Roma sembrava sparito. In effetti era così: dopo alcune ricerche le due studiose intuirono che l'Archivio Mattei era confluito in quello della casata Antici Mattei e come tale era stato trasferito nel palazzo di Recanati, nelle Marche. Quando – dopo molte vicissitudini – fu possibile mettere mano alle carte, le studiose videro coronate le loro fatiche: trovarono i pagamenti del *San Giovanni Battista* Capitolino a Caravaggio nel gennaio del 1603, e in più trovarono – completamente inatteso – anche il pagamento a Caravaggio della *Presa di Cristo*, il quadro del quale abbiamo appena parlato.

Per la prima volta i dipinti provenienti da due diversi musei romani vengono messi a confronto, per sapere qual è quello buono. Il vero Caravaggio è quello della Pinacoteca Capitolina, mentre l'altro sarebbe un'ottima copia d'epoca. Eppure Lionello Venturi nel 1910 pubblicò il San Giovanni Doria giurando sulla sua autografia.

Alla giornata di studi che segue gli studiosi esprimono le loro idee, 'io non ho mai avuto dubbi' dichiara Mina Gregori, nota studiosa del pittore, quello vero è il capitolino. Una maggiore resa dei particolari, la trasparenza del manto, la lucentezza dell'incarnato, la presenza di una serie di pentimenti evidenziata anche dalle analisi fotografiche, parlano chiaro, anche se il San Giovanni Doria è senz'altro opera di un copista di ottimo livello. Non bisogna però demonizzare le copie,

replica Luigi Spezzaferro, un altro esperto di Caravaggio, può anche darsi che i colti committenti del pittore gli abbiano chiesto più repliche dello stesso soggetto.

Ho riportato il parere di Spezzaferro per introdurre appunto il problema delle copie: perché il Merisi non avrebbe potuto eseguire più versioni dello stesso soggetto quando accolto favorevolmente dal mercato? Perché accettiamo come autografi i due dipinti raffiguranti la *Cena in Emmaus* (uno, già citato, a Londra e l'altro a Milano, Pinacoteca di Brera) mentre ci rifiutiamo di attribuire i due *San Giovannini* al Merisi? Certo anche perché i dipinti delle *Cene in Emmaus* sono due versioni dello stesso soggetto, mentre i dipinti con il Battista sembrano proprio una copia dell'altro. E in effetti non è il solo caso, il problema si ripropone con i molti dipinti che raffigurano *San Francesco in meditazione*, per fare un altro esempio.

Il problema delle copie ha origini lontane: uno dei primi pittori caravaggeschi, Bartolomeo Manfredi, imita l'arte del Merisi talmente bene che viene coniata l'ambigua espressione «Manfrediana methodus», per designare l'esecuzione di copie fedeli dei dipinti del Caravaggio.

Non è esattamente così, cioè l'espressione Manfrediana Methodus viene coniata dal traduttore di Sandrart (1683), Christian Rhodius, nel trasporre in latino l'espressione tedesca «Manfredi Manier», quest'ultima da interpretarsi come «maniera» nell'accezione più estesa del vocabolario. In ogni caso per secoli abbiamo dato per scontato che i dipinti del Merisi fossero talmente belli da spingere i grandi collezionisti a commissionarne copie, quanto più fedeli all'originale fosse possibile.

Lasciando, irrisolto, il problema delle copie, torno alle recenti scoperte delle opere del Caravaggio, anche se magari, si tratta di notizie già in nostro possesso per averle lette sui quotidiani, seguite sui rotocalchi, ricercate in rete.

A Roma, mentre la mostra del 2010 è in corso, una nuova scoperta: il *Martirio di San Lorenzo*, una tela inedita recuperata tra i beni della Compagnia di Gesù. Critici ed esperti d'arte si interrogano, l'*Osservatore Romano* pubblica in prima pagina la notizia del ritrovamento, mettendo però in guardia dal rischio di «cadere nel facile tranello di un 'Caravaggio a tutti i costi'. Sarà lo stesso Antonio Paolucci a scartare l'attribuzione della tela, qualitativamente troppo mediocre, al Merisi e a proporre il nome di Giovanni Baglione.

Ancora nel 2010 in occasione delle mostre fiorentine i riflettori si accendono su di un dipinto delle collezioni Palatine, il *Cavudenti*, da sempre al centro di *querelles* attributive, per Mina Gregori senza dubbio una delle ultime opere del Merisi. Non tutti concordano.

12 giugno 2011 uno scoop, sul supplemento domenicale del Sole 24 ore: c'è un nuovo Caravaggio: *Sant'Agostino nello studio*. Il dipinto viene scoperto sul mercato artistico da Silvia Danesi Squarzina, che illustra la storia documentaria del quadro, come ci dice una targhetta sul retro, l'opera viene acquistata nel 1857 da uno spagnolo a Roma, dai discendenti di Vincenzo Giustiniani. Quindi deve essere il quadro citato in un inventario del 1638 in casa Giustiniani. Ma è un'ipotesi, è possibile che i Giustiniani possedessero più dipinti raffiguranti Sant'Agostino, è possibile che il dipinto del 1638 non sia lo stesso del 1857. Infine proprio l'inventario del 1638 ci dice che il Marchese possedeva due dipinti di Caravaggio, concepiti come

una coppia: Sant'Agostino e San Girolamo. Il *San Girolamo* è stato identificato anche dalla Squarzina con il dipinto a Monserrat, eseguito verso il 1605, e stilisticamente così diverso dal Sant'Agostino ... infatti ricondotto alla mano del pistoiese Giacinto Gimignani da Ursula Fisher Pace.

5 luglio 2012, notizia fenomenale, comunicata in esclusiva all'ANSA: trovati 100 disegni di Caravaggio! Scoperti da Maurizio Bernardelli Curuz, e Adriana Conconi Fedrigolli nel Civico Gabinetto dei disegni del Castello Sforzesco, sorprendono i termini, la promessa pubblicazione dei disegni in forma di e-book. Ma in realtà però non è una scoperta, il fondo è noto agli studiosi da oltre un secolo e una parte dei fogli nella cartella era stata condotta a Simone Peterzano, il pittore bergamasco dal quale Caravaggio è stato quattro anni a bottega. Ma la scoperta continua ... ha un suo sito: www.giovanecaravaggio.it nel quale scopriamo che la scoperta ha pure un valore economico 'si calcola infatti che solo il valore dei disegni, di proprietà del Comune di Milano, possa ammontare a circa settecento milioni di euro'. Già questo tono da 'grandi eventi', come ha denunciato spesso Tommaso Montanari, dovrebbe farci dubitare dell'autenticità della scoperta. Invece per due settimane, cioè fino ad una drammatica conferenza stampa indetta dagli studiosi a Leno di Brescia e finita in rissa, l'attenzione mediatica sui disegni è stata incessante. Gli studiosi artefici della 'scoperta' vengono denunciati dall'assessore alla Cultura del Comune di Milano, Stefano Boeri, anche perché sostengono di avere trovato i disegni al di fuori degli orari di ufficio, per cui vengono prontamente sostituite tutte le serrature del Castello, i disegni vengono pubblicati sul sito del Comune. Poco dopo una mostra permetterà a tutti di vedere i disegni e ... così si conclude l'attribuzione a Caravaggio.

2013, lo scorso anno, gran parlare sui quotidiani del celebre dipinto *I Bari* di Caravaggio della collezione di sir Denis Mahon. Il dipinto concesso dal 2008 in comodato gratuito alla Pinacoteca di Cento viene restituito all'attuale proprietà, la Fondazione Mahon, a seguito degli eventi sismici è al centro di una interessante disputa tra Lancelot William Thwaytes, l'originario proprietario del dipinto e la Casa d'asta londinese Sotheby's, che nel 2006 ne ha battuto la vendita a favore dell'ormai defunto collezionista e studioso sir Denis.

Il tutto ha inizio per l'appunto con la vendita all'asta di questo splendido dipinto che Mahon riesce ad acquistare come copia dell'originale di Caravaggio conservata al Kimbell Art Museum di Fort Worth, al prezzo di aggiudicazione di 42mila sterline, corrispondenti a circa 61mila euro.

Successivamente lo studioso individua la paternità dell'opera nella mano stessa di Caravaggio, attribuzione che fece letteralmente schizzare il valore di questa versione de *I Bari*, come testimoniato dalla licenza di esportazione del dipinto la cui stima di vendita si attesta su ben 10 milioni di sterline.

L'esponenziale differenza di stima del dipinto non ha lasciato naturalmente indifferente il precedente proprietario Thwaytes che per questo ha citato in giudizio Sotheby's, rivendicando danni non specificati, per non aver compiuto le necessarie e corrette verifiche nel determinare il reale valore di mercato dell'opera.

La Casa d'asta si difende riconfermando come il dipinto sia una copia di un seguace e non un'opera autografa di Caravaggio e portando a supporto del proprio

punto di vista i pareri di eminenti studiosi del settore, tra cui Helen Langdon e Sebastian Schütze. Non meno autorevole è tuttavia la schiera di esperti a sostegno dell'attribuzione di Mahon: Antonio Paolucci, Daniele Benati, Maurizio Marini, Thomas Scheider, Ulrich Birkmaier, e Mina Gregori.

Ho citato quest'ultimo caso perché se da un lato ci pone di fronte al problema, già affrontato, delle possibili copie d'autore, dall'altro ci dà un'idea di come tutte le attribuzioni siano complicate, quando non falsate, dal mercato.

Sono vicina al termine di questa veloce e necessariamente parziale carrellata su Caravaggio, mi scuso per le molte omissioni, innanzitutto gli studi di carattere tecnico. Negli ultimi anni, soprattutto in seguito al restauro di alcune delle opere del Merisi, sono state effettuate molte indagini tese a chiarire come lavorava Caravaggio, il suo rapporto col disegno, le incisioni sulla tela, la preparazione, gli studi sulla luce e l'uso di strumenti ottici. Ho omesso tutta questa parte degli studi caravaggeschi perché ho avuto l'impressione che, se lo avessi affrontato, non ne sarei più uscita!

Per concludere posso provare a rispondere alla domanda di Sohm, perché Caravaggio piace così tanto oggi? Perché viene preferito a Michelangelo? Perché è diventato l'artista italiano per antonomasia? Forse perché Caravaggio mette la vita vera, la sua vita vera sulla tela. A mio avviso non si tratta di un fenomeno di moda, ma sostanziale. Il vero tratto leggendario di Caravaggio non è tanto dato dall'inclinazione alla violenza o alla dissolutezza quanto dal suo sconcertante talento naturale, 'stupisce il mondo e vince l'arte e la natura' (per citare i versi di Marzio Milesi).

Pur sapendo bene che gli standard estetici sono sempre il risultato di un determinato tempo e contesto storico, e quindi premettendo che quel che ci piace oggi potrebbe non piacere più ai nostri figli o ai figli dei nostri figli, e ricordando pure che per oggettivi, documentati, che proviamo a essere è inevitabile guardare alla storia e di conseguenza alla storia dell'arte con la nostra prospettiva, quella di uomini del Terzo Millennio; con tutte queste premesse ritengo che sia questo l'aspetto che più ci piace dell'arte di Caravaggio, l'avere ritratto la realtà senza filtri, in un certo senso come un fotografo.

Cito Claudio Strinati in un'intervista concessa a Luca Bortolotti su News-Art: 'E' come se nelle immagini di Caravaggio tutti riconoscessero oggi una totale spontaneità di espressione, l'adesione profonda a quella radice naturale, che è il vero, che si trova depositata dentro di noi: sia quel sentimento più o meno ipocrita o sincero, spontaneo o indotto.

In fondo il Caravaggio soddisfa anche la domanda di sperimentazione, di «avanguardia» potremmo dire, che l'arte contemporanea ci ha abituato a cercare nelle opere d'arte, perché è percepito come un avanguardista, un pittore aggressivo e moderno che vive l'approccio coi suoi personaggi sempre in modo attuale, con una presenza che non viene mai meno: e di conseguenza non si può fare a meno di pensare che la sua pittura non sia confinata al suo tempo ma abbia in sé un elemento di perenne attualità.'

Budapest. Architettura, città e giardini tra XIX e XX secolo

PAOLO CORNAGLIA

DOCENTE DI STORIA DELL'ARCHITETTURA

POLITECNICO DI TORINO

L'ATELIER DI *COMPOSIZIONE E STORIA*, CONDIVISO CON LA COLLEGA SILVIA GRON PRESSO IL CORSO DI LAUREA TRIENNALE IN ARCHITETTURA DEL POLITECNICO DI TORINO, GIÀ DA TRE ANNI COLLOCA IL SUO RAGGIO D'AZIONE NEL CUORE DI BUDAPEST, IN BELVÁROS. GLI STUDENTI, IN QUESTO WORKSHOP PLURIDISCIPLINARE, VISITANO IN PRIMO LUOGO LA CITTÀ, POI SI CONFRONTANO PER MESI CON LA SUA STORIA PER PROGETTARE, INFINE, UN INTERVENTO ALL'INTERNO DEL SUO TESSUTO. IN QUESTO QUADRO, PER CIÒ CHE RIGUARDA GLI ASPETTI STORICO-ARCHITETTONICI legati allo sviluppo di Budapest, delle sue architetture e dei suoi giardini, si è pensato di riunire in un solo volume una serie di scritti sul tema, in parte già pubblicati, in parte inediti, e fornire così agli studenti un riferimento in cui ritrovare molti dei contenuti discussi a lezione. E' così nato *Budapest. Architettura, città e giardini tra XIX e XX secolo*, pubblicato dalla casa editrice Celid di Torino nel novembre 2013¹. Uno strumento che si aggiunge agli scritti degli architetti di primo Novecento attivi a Budapest, alla storiografia in italiano, inglese e francese, ai sopralluoghi sul campo – svolti insieme agli amici ungheresi – ai blog, ai siti internet dedicati, ai video su YouTube, alle raccolte digitali di immagini, a tutti quegli strumenti resi comunque disponibili agli studenti attraverso il portale della didattica del Politecnico. I testi, redatti in varie occasioni tra il 1998 e il 2009, e solo in parte pubblicati tra il 2000 e il 2012, sono il prodotto delle ricerche svolte da anni su temi pertinenti all'architettura ungherese e in particolare a Budapest, prevalentemente in merito al XIX e al XX secolo (in ragione del tumultuoso sviluppo della città tra il 1867, anno del Compromesso con l'Austria, e il 1918, coincidente con il crollo dell'impero), ma anche relative al XVIII secolo, in special modo nel caso del Palazzo Reale. Ricerche svolte sul campo e negli archivi e nelle biblioteche della città, e in particolare: il

Magyar Építészeti Múzeum (MEM, Museo ungherese di architettura), il Budapest Főváros Levéltára (BFL, Archivio di Budapest Capitale), il Magyar Nemzeti Levéltár (MNL, Archivio Nazionale Ungherese), il Budapesti Történeti Múzeum, sezione Kiscelli Múzeum (BTMKM, Museo di Storia di Budapest-Museo Kiscelli), la Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár di Budapest (FSZEK, Biblioteca della Capitale Ervin Szabó, il Magyar Műszaki és Közlekedési Múzeum (MKMM, Museo Ungherese della Tecnica e dei Trasporti)².

UNA CARTOGRAFIA MILITARE E UNA CITTÀ DELL'Ottocento: PEST

Il primo saggio³ raccoglie l'intervento proposto al III convegno della Associazione Italiana di Storia Urbana (AISU), svoltosi presso il Politecnico di Torino (15-17 giugno 2006), nella sessione *Piani per la città e il territorio. Il verde nelle teorie urbanistiche e nei piani regolatori tra Otto e Novecento*, affrontando lo sviluppo urbano di Pest nella prima metà dell'Ottocento e il ruolo del parco pubblico. Lo scritto trae origine dalla presenza della così denominata *Carta Topografica del Campo di Pesth* nelle *Carte Topografiche Segrete* dell'Archivio di Stato di Torino⁴, unico documento riguardante la capitale ungherese in quelle serie. In origine la carta era conservata, insieme a tutto il fondo, presso le stanze degli Archivi Particolari del Palazzo Reale di Torino, in una manica progettata dal Primo Architetto Filippo Juvarra e in raffinate armadiature rococò disegnate dal successore Benedetto Alfieri. In questi ambienti erano collocati i documenti considerati più preziosi e sensibili per l'immagine e la sicurezza dello Stato. Il documento è stato verosimilmente inserito nelle raccolte degli Archivi Particolari sabaudi durante i regni di Vittorio Emanuele I (1814-1821) o Carlo Felice (1821-1831), comunque entro il 1833, quando il fondo è trasferito nell'Archivio di Corte, in quanto la segnatura è ancora coerente con la disposizione nelle armadiature originali del palazzo.

Si tratta di nove fogli di carta su tela, redatti a penna con inchiostro nero e acquerello, da comporre in file di tre sovrapposte. Il n. 1 riguarda Óbuda (Alt Ofen) e l'isola Margherita, il n. 2 concerne le località di Palota, Csómor e Czinkota, il n. 3 Kis e Nagy Tartsa, il n. 4 focalizza Buda e Pest affrontate sul Danubio e il giardino del Palatino Giuseppe, il n. 5 vede al centro il Grosser Pesther Weingarten, il n. 6 le località di Keresztúr e Rákoss Csaba, il n. 7 l'isola di Csepel nel Danubio e la località di Promontorium (Promontor) con chiaramente indicato il castello già di proprietà del principe Eugenio di Savoia, il n. 8 con la località di Soroksár e il n. 9 con Vecsés e Pusztá Halom. In tutto il territorio risultano dislocati reggimenti di varia natura e denominazione e – in rosso vivo anziché in rosa come per tutto il resto del costruito – installazioni militari come torri e depositi delle polveri, depositi di artiglieria, l'ospedale militare, la grande caserma detta Uj Épület, ecc. Pur essendo un documento espressamente militare ogni aspetto delle due città emerge con chiarezza, e per quanto riguarda Pest si identificano i primi effetti dell'operato della Commissione d'Abbellimento, promossa dall'arciduca Giuseppe d'Asburgo e istituita nel 1808. In



Anonimo, Carta topografica del campo di Pesth eseguitasi in ottobre 1820, AST,
Corte, Carte topografiche secrete, Pesth, D 9 nero

sinergia con il piano urbanistico redatto da János Hild, approvato dall'imperatore nel 1805, inizia a crescere la zona a nord della piazza del mercato (oggi denominata Erzsébet tér), ovvero il quartiere Leopoldo, nella cui trama viaria regolare si

collocano progressivamente eleganti palazzi neoclassici. A conferma della datazione della carta nei pressi del Teatro è ancora sgombro il terreno in cui proprio nel 1820 verrà realizzata la Casa Wurm su progetto di uno dei più rilevanti architetti ungheresi di questo periodo, Mihály Pollack. Uno dei dati che qualifica Pest come città moderna e in corso di sviluppo è la realizzazione del parco pubblico, il Városliget. Progettato dal tedesco Heinrich Nebbien tra il 1813 e il 1816 e approvato dalla commissione nel 1817 è un esempio di Volkspark, moderna attrezzatura urbana per tutte le classi sociali teorizzata da Christian Cay Lorenz Hirschfeld nel suo trattato *Theorie der Gartenkunst* pubblicato nel 1775. La *Carta Topografica del Campo di Pesth* registra puntualmente i primi lavori realizzati, ovvero la perimetrazione del sito e il cosiddetto Circus. In un impianto ormai concepito come parco paesaggistico, il Circus costituiva l'unica porzione formale, strutturato da una serie di percorsi circolari concentrici e delimitati da alberature, destinati al passeggio delle classi sociali più ricche, a piedi, a cavallo, in carrozza. Purtroppo gli interventi realizzati nel dopoguerra con la creazione di una grande area per le manifestazioni di massa lungo il viale Dózsa György – poi utilizzata come parcheggio e oggi interessata alla progettazione della nuova «isola dei musei» di Budapest – hanno amputato di un terzo l'anello di platani che cingeva l'area.

IL PALAZZO REALE DI BUDAPEST E I SUOI GIARDINI: TARDOBAROCCO ED ECLETTISMO NELLO SPECCHIO DELLA NAZIONE

Il secondo testo redatto nel 2007 nell'ambito delle lezioni delle attività di *Mestieri Reali*⁵ presso il Politecnico di Torino, è inedito e focalizza, oltre al processo settecentesco di costruzione del Palazzo Reale di Buda, la particolare attenzione ai temi della rappresentazione – in arte e architettura – della storia nazionale ungherese nella fase di ampliamento otto-novecentesca. Già sede mitica, ma reale, del palazzo di Mattia Corvino, emblema di una antica Ungheria Felix poi inghiottita dai rivolgimenti della Storia, la collina del castello vede nascere a partire dal 1749 un maestoso palazzo reale tardobarocco, su progetto dell'architetto lorenese Jean-Nicolas Jadot de Ville Issey. Per quanto autorizzato dall'imperatrice Maria Teresa, è la stessa sovrana a sottolineare che l'edificio è «un luogo dove la corte non vuole e non può soggiornare», rendendo evidente l'interesse esclusivo all'aristocrazia magiara, leale nei confronti della corona, nel volere un simbolo asburgico a Buda, e assicurare alla città un maggior prestigio. Il palazzo, per quanto a inizio '900 uno dei più grandi e monumentali in Europa, è forse uno dei meno voluti dalle dinastie regnanti, frutto sempre di altri interessi. L'enorme ampliamento realizzato su progetto di Myklós Ybl a partire dal 1890, poi proseguito e incrementato da Alajos Hauszmann sino all'inaugurazione del 1901, è certo autorizzato dall'imperatore Francesco Giuseppe, ma è promosso nel 1880 dal Consiglio dei Lavori Pubblici. Una grande capitale come Budapest doveva avere un Palazzo Reale degno del nuovo profilo della città, l'edificio ne diviene la corona costituendo un elemento imprescindibile della collina, e al contempo la



Alajos Hauszmann, la nuova sala da ballo del Palazzo Reale, da Alajos Hauszmann, Le chateau royal de l'Hongrie, Budapest 1912

grande terrazza ornata dalla statua equestre del principe Eugenio diviene uno dei «punti di vista» ufficiali su Pest, come le cartoline dell'epoca documentano con precisione. Un prezioso volume pubblicato dall'architetto Hauszmann nel 1912 descrive e qualifica il palazzo come frutto dell'arte, dell'ingegno e dei mestieri ungheresi, ma nell'allestimento decorativo un preciso progetto politico cerca di bilanciare con attenzione fedeltà alla corona ed enfasi sulla storia nazionale. Alla neobarocca sala centrale sotto la cupola, dedicata agli Asburgo, si aggiungono infatti le stanze dedicate al re Santo Stefano e al re Mattia, rispettivamente neoromaniche e neorinascimentali, a cui si aggiunge una grande fontana dedicata ancora a Mattia contro la manica che ospita la chiesa di corte. L'ingombrante valenza politica del palazzo non verrà mai meno: dopo i gravi danni dovuti alla seconda guerra mondiale il complesso è restaurato attenuando l'opulenza neobarocca delle aggiunte di Ybl e Hauszmann, distruggendo i riferimenti agli Asburgo, pur indenni, e conservando – invece – la fontana dedicata a Mattia. L'idea di una storia «buona» e una storia «cattiva» guida le scelte del restauro e della ricostruzione: il bellissimo giardino roccioso e il cottage progettati da Hauszmann per l'imperatrice Sissi sono distrutti per far emergere e reinventare il passato medievale del castello. L'intera «acropoli» di Budapest è quindi privata di ruolo politico, i ministeri trasferiti e i relativi edifici demoliti o ridotti nei volumi, il Palazzo Reale privato – grazie a ulteriori, insensate demolizioni – di scuderie, maneggi, corpi di guardia e trasformato in museo.

BUDAPEST: I PARCHI, IL DANUBIO E IL VÁRKERT BAZÁR

Il quarto e il quinto saggio (dopo un terzo di Zsuzsa Ordasi che inquadra il contesto urbano e architettonico otto-novecentesco: *Aspetti architettonici dello sviluppo di Budapest a cavallo dei secoli XIX e XX*), sono invece frutto dei lavori nell'ambito della ricerca PRIN (Progetto di rilevante interesse nazionale) 2004 *Storia dell'urbanistica e paesaggio urbano in età contemporanea: parchi, giardini e acqua come patrimonio storico* (coordinata da Vera Comoli, già preside della II Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino). Il primo dei due⁶ puntualizza il rapporto fra parchi, Danubio e città; il secondo⁷, firmato da Kristóf Fatsar, *L'isola Margherita a Budapest. Un parco al centro del fiume*, sviluppa il tema ancora più a fondo, come chiarito dallo stesso titolo. Budapest, nel suo crescere come città e poi come capitale si dota progressivamente di parchi pubblici. Il Városliget viene completato entro gli anni '40 dell'Ottocento e dotato nel 1880 di un nuovo spazio per il passeggio delle carrozze dell'aristocrazia, il viale Stefania, mentre dal 1868 viene realizzato il Népliget, concepito come polmone verde delle zone sud-orientali della città. Il viale Andrássy, nuova arteria di «rappresentanza» di Budapest capitale, realizzato tra il 1871 e il 1885, vede nel tratto più vicino al parco pubblico una struttura a quadruplici filare di alberi e un contesto progressivamente caratterizzato da ville con giardino. L'isola Margherita, di proprietà

György Klösz, Várkert Rákpart / Burggarten-Quai, 1900 ca. (FSZEK, 000714).





*György Klösz, particolari del giardino dell'isola Margherita, 1890 circa
(BFL XI.916, 06/015)*

asburgica e già disegnata paesaggisticamente da Heinrich Nebbien nel 1820, rappresenta per la città una risorsa senza eguali in confronto ad altre metropoli europee: è un vero e proprio parco in mezzo al Danubio. Nel secondo Ottocento diventa meta di villeggiatura e Miklós Ybl realizza nel 1867-70 un complesso termale: è un mondo

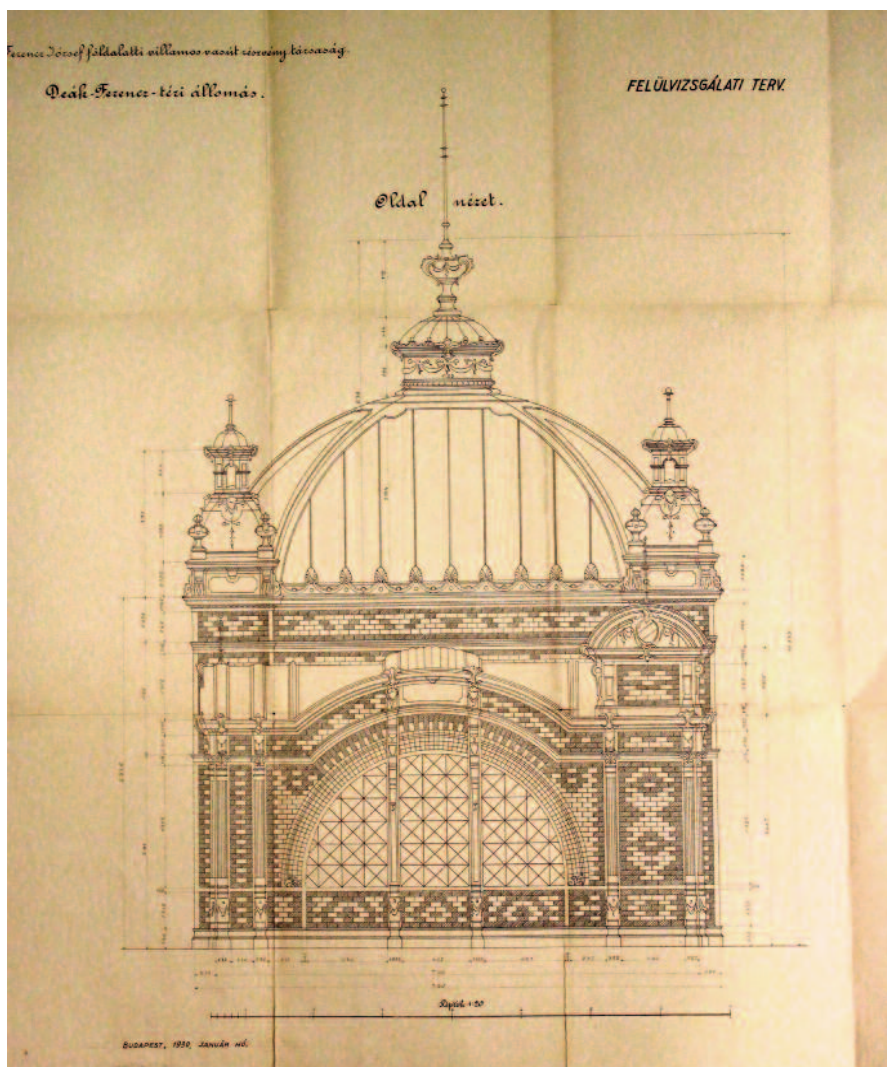
elegante descritto da Ferenc Molnár in *Danubio blu*, pubblicato nel 1902. Pochi anni dopo la Municipalità acquista l'isola dall'arciduca Giuseppe, aprendola nel 1909 a un pubblico pagante. Ma è il Várkert Bazár, forse, il parco più particolare fra tutti, concepito insieme ad altri interventi per lasciare libere visuali tra Danubio e Palazzo Reale e – verso il quartiere Krisztina – per enfatizzare la vista di quest'ultimo. Progettato e realizzato da Ybl tra il 1875 e il 1883 in forme neorinascimentali, costituisce la connessione tra i giardini del Palazzo Reale e il fiume, articolandosi in giardini pensili, terrazze, scalinate, rampe, pergolati e padiglioni destinati ad attività commerciali e caffè. I due edifici che ne segnano gli estremi sono destinati uno a residenza l'altro a sede delle Guardie del Corpo del palazzo. In progressivo decadimento, il complesso è stato completamente restaurato e inaugurato nel 2014.

A MILLENIUMI MAGYARORSZÁG. BUDAPEST 1896: L'ESPOSIZIONE DI UNA NUOVA CAPITALE

Il sesto contributo raccoglie le ricerche svolte per il convegno *20th Century Great Events: Architecture, Planning and Urban Development* (Milano, 2–3 aprile 2009), i cui atti non sono mai stati pubblicati e di cui una parte è apparsa come *A Budapest földalatti lejárati pavilonjai*, in *Opus Mixtum, CentrArt Egyesület évkönyve 2012*⁸. Il testo sottolinea uno degli aspetti di assoluta modernità di Budapest, ovvero la costruzione della prima metropolitana sotterranea in Europa continentale nel contesto del «completamento» della costruzione dell'immagine della città attraverso l'Esposizione del Millennio, la piazza degli Eroi, i nuovi grandi corsi. Nel 1896 si celebrano i mille anni dell'arrivo del popolo magiaro nel territorio ungherese, ma l'evento non è costituito solamente dalla grande esposizione che viene allestita nel Városliget: è tutta la città che si mette in mostra, come grande esito tangibile di un percorso plurisecolare. Nel parco pubblico i padiglioni sono prevalentemente effimeri, lo stesso Vajdahunyd – il complesso che riassume gli stili architettonici nella storia ungherese – nasce come temporaneo e verrà ricostruito, visto il grande successo, nel 1907. Sono invece elementi permanenti e strutturali della capitale interventi connessi all'Esposizione ma pensati in prospettiva, l'attuale piazza degli Eroi, luogo d'ingresso della manifestazione, e la ferrovia elettrica sotterranea che giunge dal centro al parco pubblico, passando al di sotto del viale Andrassy. La piazza è frutto della progettazione dell'architetto Albert Schickedanz: a lui si devono la galleria espositiva (Múcsarnok, già completato per l'expo del 1896), il Museo di Belle Arti (1899–1906) e il grande monumento del Millennio (1895–1928). Viene quindi a crearsi uno spazio che – per quanto distante dal centro – è «centrale» dal punto di vista simbolico, radicando il presente e il futuro nel passato millenario, bilanciando infine l'arte del passato, tesoro della nazione conservato nel Museo e l'arte contemporanea, presentata dalle mostre ospitate nel Múcsarnok. La creazione della piazza è l'atto terminale di un processo urbanistico iniziato con la pianificazione del viale Andrassy, e sigla un punto chiave nel presentarsi di Budapest come città-capitale. Il viale, lungo più di due chilometri, diviso in tre sezioni larghe rispettivamente 32, 43 e 61 metri, è concepito più come

vetrina che come arteria di comunicazione, ed è quindi importante garantirne la monumentalità: per questo motivo si impedisce la realizzazione di una linea tranviaria, necessaria per raggiungere l'area dell'esposizione dal centro città, preferendo la realizzazione di una linea elettrica sotterranea. Affidata alla ditta tedesca Siemens & Halske, viene messa in opera in tempi da record (dal 7 agosto 1894 al 2 maggio 1896), e servita lungo il tragitto da stazioni di misurata eleganza, i cui accessi erano caratterizzati da padiglioni oggi non più esistenti. Quelli principali rivestiti di elementi in

Anonimo, Progetto di revisione del padiglione d'accesso (György Brüggemann, 1896) alla metropolitana in piazza Deák, 1930 (MMKM, 75.3.303-31)



pirogranito Zsolnay (in piazza Gizella, oggi Vörösmarty, e all'Oktogon) erano ennesimo frutto dell'infaticabile Schickedanz, e si rifacevano al linguaggio del rinascimento veneziano, traendo spunto dalla Scuola Grande di San Rocco, dalla chiesa di Santa Maria dei Miracoli, opere di Mauro Codussi e Piero Lombardo, e dal duomo di Sebenico, di Giorgio Orsini, nonché dai tabernacoli rinascimentali presenti nella parrocchiale di Pest. Gli altri padiglioni, progettati da György Brügge, mostravano invece con maggior evidenza la struttura metallica. Le «cappelle» rinascimentali di Schickedanz, dichiaratamente storiciste, vennero demolite tra il 1911 e il 1912, mentre i padiglioni di Brügge risultano demoliti a partire dal 1924, in particolare quello maggiore, in piazza Deák, nel 1930.

IL PADIGLIONE UNGHERESE DI EMIL TÖRÝ E MÓRIC POGÁNY ALL'ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DI TORINO DEL 1911

Il settimo saggio tocca nuovamente il tema dell'architettura nazionale, analizzando il padiglione ungherese all'Esposizione torinese del 1911: lo studio, sollecitato dai colleghi ungheresi nell'ambito di un periodo di ricerca presso il Museo di Architettura di Budapest (maggio 2000, su invito di András Román), costituisce il primo studio affrontato nel corso delle ricerche in ambito ungherese ed è stato pubblicato con il titolo *A magyar pavilon az 1911-es Torinói Világkiállításán* nella rivista del Museo Ungherese di Architettura nel 2001⁹.

E con la grandiosità, quanta maggiore bellezza e nobiltà di linee. L'architettura predominante è quella piemontese del 1700, creazione dell'abate Filippo Juvarra [...] Solenne senza essere chiesastico, immune dal barocchismo dell'epoca, questo stile da agli edifici una nobiltà senza pari e mi fa pensare con rinvigorita antipatia ai pasticci variopinti, ai sorbetti, alle tenie, ai tulipani dell'abborrito stile liberty, quella rosolia del buon gusto che si è dileguata senza lasciare traccia, ma che pure ha infestato questo parco del Valentino in mostre precedenti¹⁰.

Sono le parole del poeta torinese Guido Gozzano: nel descrivere i padiglioni realizzati a Torino per l'Esposizione Internazionale del 1911 critica ferocemente la «malattia» del Liberty, ormai superata, e loda senza riserve il Neobarocco classicheggiante juvariano messo in scena dalle nuove architetture effimere. Anche a Budapest sono state ormai abbandonate le estrosità alla Lechner, ed emerge la preziosa laconicità delle opere di Béla Lajta, ma il Neobarocco sarà cosa emergente solo dopo la guerra, nei primi anni '20, in una sorta di riflusso politico e culturale. Nel contesto dei padiglioni torinesi del 1911 solo qualche intervento si discosta dalla linea generale, mostrando forme «nazionali» o ritenute caratterizzanti: è il caso del padiglione della Russia, neoclassico, di quello del Siam, orientaleggiante, e di quello ungherese. Qui, però, gli architetti Móricz Pogány ed Emil Törý, operano quella che Anthony Alofsin¹¹ indica giustamente come «ibridazione» tra le esigenze della moderna architettura e le suggestioni del mito. «Ecco la meraviglia: il barbarico e audace palazzo dell'Ungheria,



Móric Pogány, Il Palazzo dell'Ungheria all'Esposizione di Torino 1911.
Fronte prospiciente il parco del Valentino, 1911, *acquerello*,
dal «Giornale ufficiale dell'Esposizione di Torino», 1910–1911.

concepito nel sogno di un geometra baciato in fronte dall'arte: quel palazzo dell'Ungheria che è sogno esso stesso se ne oltrepassiamo la soglia: strana e incantevole visione, donde sembra, nel mormorio delle acque, nella gagliarda travatura, nel contrasto impensato tra la mollezza d'Oriente e il segno irrompente della barbarie occidentale sorgere una di quelle grandi figure di conquistatori arabi»¹². Questa è l'entusiastica descrizione del padiglione presente sul giornale dell'esposizione: nel generale panorama bianco e grigio l'Ungheria attira per i suoi colori, e per «quel non so che di barbarico e di forte»¹³ che lo rende sempre nuovo ai visitatori più assidui della mostra. Caratteristico sino all'audacia, come viene riportato in un articolo, saldo e squadrato nelle sue secche linee geometriche, sfida apertamente la ricchezza di curve e ornamenti degli altri padiglioni: a differenza di Inghilterra, Belgio, Francia e Germania, che mostrano elementi caratteristici solo all'interno, «l'Ungheria ribelle si propone di fare da sè», segno di quella vitalità individuata da Enrico Thovez nella ricerca di uno stile moderno. Nelle forme del padiglione gli osservatori torinesi individuano «l'anima orgogliosa e indipendente della nazione ungherese», le sue radici: i monti Tatra, presenti sullo stemma ungherese, sono resi simbolicamente attraverso le tre «tende» di cui quella più alta rappresenta quella reale: è la tenda di Attila, re degli Unni. Si coglie il rapporto fra i materiali e le cromie della struttura e la volontà di ricollegarsi ai caratteri particolari dell'architettura transilvana, di ricercare, insomma, uno stile moderno e al contempo nazionale. Il padiglione è visibilmente realizzato in legno, a commento della principali ricchezze dell'economia ungherese, ma è l'aspetto cromatico ad eccitare maggiormente gli osservatori, già a partire dalla decorazione dell'ingresso. Il varco centrale, sormontato da una cupola a figure istoriate su piombo colorato come bronzo divenuto verde per gli anni trascorsi, è sorvegliato da sei guerrieri

di ugual colore. L'idea dei guerrieri appoggiati alla spada, o comunque di figure ieratiche, a custodia di un edificio è tema frequentemente riscontrabile nell'architettura europea di quegli anni: è il caso delle sculture di Franz Metzner nel Monumento alla battaglia dei popoli di Lipsia (1898–1913) e di quelle ai lati dell'ingresso della stazione ferroviaria di Helsinki (Eliel Saarinen, 1904–14). Nel caso del padiglione ungherese si riallacciano ai miti di fondazione della nazione ungherese, affiancando i bassorilievi dei pilastri d'ingresso, in piastrelle smaltate dai riflessi violacei, che raffigurano l'incoronazione di Santo Stefano e le nozze di Attila. L'interno possiede un carattere misterioso, che suscita i più disparati tentativi di coglierne il senso profondo. A un mese dall'inaugurazione, nel mezzo dei febbrili lavori di completamento, le caratteristiche pitture eseguite sotto la direzione dei fratelli Galbavy suggeriscono al cronista un senso mistico «oscillante tra la pagoda, il tempio e la sala da ballo». A lavori ultimati, e ad altro osservatore, la sala d'ingresso suscita invece atmosfere wagneriane, evocando il Lohengrin, ma anche misteri estenuati alla Debussy, con «processioni di liliali figure». Complici di queste sensazioni le grandi vetrate colorate dell'atrio di Miksa Róth da cui piovono raggi dorati, viola e azzurri, dando agli oggetti riflessi d'ametista, d'opale e di diaspro. Tutto luccica nella penombra. Le luci soffuse, le atmosfere ovattate, le acque delle due sale affiancate, portano il pensiero verso la Spagna arabeggianti, ma di nuovo il vigore barbarico dell'ingresso riemerge, attraverso i tronchi poderosi della struttura, colorati in verde, turchino, rosso fiamma. Consapevole conclusione del rapporto del cronista è l'impossibilità di darne una descrizione attendibile: il padiglione si rivela allo spettatore nella fluttuante trasparenza di un sogno, attraente al punto da far passare in secondo piano gli oggetti esposti.

BUDAPEST. SEI ITINERARI DI ARCHITETTURA

Chiude la serie di contributi¹⁴ una sezione particolare, concepita nel 1998 come supporto al viaggio di studio fatto a Budapest con Vera Comoli, insieme con gli amici e colleghi Carlotta Battistoni, Annalisa Dameri, Vittorio Defabiani, Costanza Roggero e cinquanta studenti del corso di Storia dell'Urbanistica. Sono proposti sei itinerari di architettura che focalizzano, punto per punto, le più importanti architetture realizzate per lo più tra il 1867 e il 1918, durante quel cinquantennio che è stato una vera e propria età dell'oro, matrice dell'enorme patrimonio esistente ancor oggi. Un sistema di percorsi nei distretti, tra corsi, piazze, edifici, affrontati con docenti e studenti in un novembre già freddo e piovoso, in una città sconosciuta ai più ma che mostrava a ogni angolo un'incredibile ricchezza architettonica, in un disegno urbanistico monumentale. Una città, molto più di altre, veramente *en capitale*.

NOTE

¹ Questo testo ne ripercorre la struttura evidenziandone i contenuti, limitando qui i riferimenti e rimandando alla bibliografia e alle note presenti nel volume per l'inquadramento scientifico. Il

libro è stato presentato presso l'Istituto italiano di cultura il 26 marzo 2014 da Miklós Székely e András Török, che ringrazio unitamente alla direttrice dell'Istituto, Gina Giannotti, per avere reso possibile l'evento.

- ² Colgo inoltre l'occasione per ringraziare tutti coloro che in queste istituzioni hanno agevolato le ricerche, fornendo indicazioni, consigli, opinioni e confronti: in primo luogo il compianto András Román (Segretario generale della sezione ungherese dell'ICOMOS), grazie al cui invito ho potuto svolgere il primo periodo di ricerca, ospite della foresteria del MEM, nel maggio 2000, quindi Károly Bugár-Mészáros, Zoltán Fehérvári, András Hádik, Endre Prakfalvi, Pál Ritoók (MEM), Tamás Csáki (BFL), Loránd Balla, Márta Brancsik, Péter Farbak, Zsuzsanna Rác, Péter Rostás (BTM-KM), Zita Nagy, Tibor Sándor (FSZEK). A loro si aggiungono gli amici e colleghi delle università e delle istituzioni scientifiche e di tutela di Budapest: Gábor Alföldy (Forster Gyula Nemzeti Örökséggazdálkodási), Kristóf Fatsar (Corvinus Egyetem), Tamás Mezős (Budapesti Műszaki Egyetem), Miklós Székely e Anna Sidó (CentrArt), Kinga Szilágyi (Corvinus Egyetem) e Imre Kaján (MMKM) a cui sono grato per il confronto scientifico e l'aiuto. Grazie a Noemi Török e Sándor Tóth di Budapest Szive per il loro apporto in occasione del viaggio di studio del 2012. Ringrazio infine l'amica Zsuzsanna Ordasi (Pannon Egyetem, Veszprém), per i preziosi consigli scientifici e per l'insostituibile appoggio nelle traduzioni dall'ungherese, e gli altri amici budapestini, Gábor e Zsuzsi.
- ³ Pubblicato in C. Roggero, E. Della Piana e G. Montanari (a cura di), *Il patrimonio architettonico e ambientale. Scritti per Micaela Viglino Davico*, a cura di, Celid, Torino 2007, pp. 48–51.
- ⁴ Archivio di Stato di Torino, Corte, *Carte Topografiche Segrete*, Pesth D 9 nero.
- ⁵ L'attività di formazione svolta in questo ambito, aperta a professionisti, imprese, neolaureati, si è svolta con il sostegno della Fondazione CRT negli anni 2004–2010 e ha trasmesso agli operatori il bagaglio di conoscenza maturato nel corso delle ricerche e dei restauri operati nell'abito del sistema delle Residenze Sabaude.
- ⁶ Editto in P. Cornaglia, G. Lupo e S. Poletto (a cura di), *Paesaggi fluviali e verde urbano. Torino e l'Europa tra Ottocento e Novecento*, a cura di, Celid, Torino 2008, pp. 44–55.
- ⁷ Pubblicato in P. Cornaglia (a cura di), *Parchi pubblici, acqua e città. Torino e l'Italia nel contesto europeo*, Celid, Torino 2010, pp. 47–53.
- ⁸ M. Székely (a cura di), *Opus Mixtum I. Yearbook of CentrArt Association*, CentrArt, Budapest 2012, pp. 26–33, http://issuu.com/centrart/docs/opus_mixtum_1/1 (edizione online).
- ⁹ P. Cornaglia, *A magyar pavilon az 1911-es Torinói Világkiállításon* in V. Hajdú, Z. Fehérvári, E. Prakfalvi (a cura di), *Pavilon építészet a 19–20. században a Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményéből (Pavilion Architecture in the 19–20th century from Hungarian Museum of Architecture)*, Pavilon Alapítvány – Magyar Építészeti Múzeum 2001, pp. 79–96. Il testo è anche comparso – quale esito di una conferenza svoltasi a Torino – come *Il padiglione ungherese di Emil Töröczi e Mórincz Pogány all'esposizione internazionale di Torino del 1911*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», LII (2000), pp. 247–261.
- ¹⁰ *Un vergiliato sotto la neve* (febbraio 1911), in G. Gozzano, *Poesie e prose*, Garzanti, Milano 1966, pp. 1000–1013.
- ¹¹ A. Alofsin, *When Buildings Speak. Architecture as Language in the Habsburg Empire and Its Aftermath, 1867–1933*, The University of Chicago Press, Chicago & London 2006, p. 177.
- ¹² E. Ferretini, *Su e giù per l'Esposizione. Vagando e divagando*, in «Giornale Ufficiale dell'Esposizione di Torino», II, 1911, n. 25, pp. 389–392.
- ¹³ Ivi, p. 404.
- ¹⁴ Ogni saggio documenta gli specifici riferimenti bibliografici in nota. La bibliografia presente al fondo del volume non rispecchia direttamente questo apparato ma ne fornisce una sintesi ripartendo – tematicamente – articoli e monografie maggiormente rilevanti o accessibili, limitatamente alle edizioni in italiano, inglese o francese.

Un percorso nell'arte italiana, tra postcoloniale e new media (1989-2011)¹

FRANCESCA GALLO

DIPARTIMENTO DI STORIA DELL'ARTE E SPETTACOLO

SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA

COME È NOTO, ALLA FINE DEGLI ANNI OTTANTA, CON LA CADUTA DEL MURO DI BERLINO E LO SGRETOLARSI DEL BIPOLARISMO EST/OVEST, NON SOLO L'EUROPA CAMBIA VOLTO MA, DI PARI PASSO, ACQUISTANO MAGGIORE RILEVANZA POLITICA, ECONOMICA E CULTURALE ALTRE ZONE DEL PIANETA COME L'ESTREMO ORIENTE, L'AMERICA MERIDIONALE O IL NORDAFRICA. L'ITALIA, CONCLUSO UN CICLO ECONOMICO DI EFFIMERO BENESSERE, È ALLE PRESE CON LA CRISI DELLA PRIMA REPUBBLICA – DI CUI È EMBLEMA L'INCHIESTA *MANI PULITE* – E VIENE INVESTITA DA FENOMENI GLOBALI A CUI non è preparata, come quello migratorio.

Al declino dell'astro della Transavanguardia – l'arte della storia dell'arte – le Neoavanguardie degli anni Sessanta e Settanta rappresentano un modello di approccio all'attualità sociale, grazie allo sperimentalismo di linguaggi e mezzi, funzionale al coinvolgimento del pubblico e alla messa in discussione sia del dorato isolamento dell'arte, sia dei confini fra le diverse discipline.

Infatti, i temi politici e di impegno sociale si ritrovano nel lavoro dei giovani artisti italiani attivi nell'ultima decade del XX secolo, sovente associati a media ibridi, come l'installazione, il video e la fotografia, il comportamento. Anche se le loro preferenze eludono la storia con la S maiuscola, a favore dell'attualità e della cronaca.

HOW DO YOU SAY GLOBALIZATION?

Interessato alle relazioni collettive – più che quelle individuali, che appassionano, ad esempio, Ottonella Mocellin e Nicola Pellegrini – è Luca Vitone. Affascinato dalla cartografia e dalla sua destrutturazione ad opera di Guy Debord, lettore dei nuovi

orizzonti della geografia umana proposti da Giuseppe Dematteis e Franco Farinelli, ha tradotto queste rappresentazioni visive (cartografiche appunto) in situazioni in cui le differenze di lingua e di cultura prendono corpo fra individui in carne ed ossa. Più che lo spazio – spiega Vitone – che è un concetto astratto, lo interessa il *luogo*, un concetto che incarna il rapporto antropologico con il territorio. La cartografia, quindi, non come immagine, ma come idea di confronto e di disorientamento, in una fase – lo si è già ricordato – in cui l'Italia diventa una delle mete delle migrazioni internazionali: un fenomeno nuovo, per un paese che da oltre un secolo disperdeva i propri figli ai quattro angoli del pianeta. Tale inversione di tendenza, se da un lato giova all'economia, dall'altro rivela paure profonde, mette a nudo alcuni vizi inediti – come il razzismo – e soprattutto l'impreparazione politica e culturale nel rispondere alle novità.

Su tale sfondo si collocano le scelte di Vitone che, negli anni '90, lavora esplicitamente sui temi dell'intercultura e della convivenza fra comunità differenti. E' il caso di *Wide City* (1998), mappa multietnica di Milano; o di *Pret à porter* (2004), un'installazione in cui si simula l'osservazione dello *stivale* da un belvedere. Solo che dai cannocchiali, in questo caso, si vede non il territorio italiano, ma le foto di baracche, banchetti, furgoncini che vendono il tradizionale *street food* italiano: gli arancini a Palermo, la porchetta a Roma, la piadina in Emilia Romagna, e così via. «Il cibo, come la musica [...] è uno degli elementi della cultura materiale che facilita e invita a instaurare un rapporto con un luogo»², spiega l'artista.

Più che il folklore gastronomico, tuttavia, lo interessa l'economia che si muove dietro tali alimenti. Questi fanno parte della cultura di massa, un po' come esiste il *pret à porter* in alternativa all'alta moda, ma entrambi questi settori hanno una considerevole ricaduta in termini di benessere materiale. Nascono con tale finalità le mostre conviviali, in cui Vitone «espone» i piatti tipici del territorio in cui si svolge la mostra, e il pubblico fruisce così del luogo, conversando spontaneamente sulle peculiarità gastronomiche, geografiche, climatiche della zona, appunto. Sulla falsa riga di un ritrovarsi spontaneamente multietnico, ad esempio, si basa anche il più recente *C.I.R.C.U.S.* (2007), proposto da Marcello Maloberti in diversi contesti urbani, da nord a sud.

Localismo e globalizzazione sono alla base di un altro celebre lavoro di Vitone, ora nelle collezioni del Museo MAXXI di Roma. *Sonorizzare il luogo* (*Grand tour*), 1989-2001: un'installazione di venti scatole di legno su cui sono ritagliati altrettanti profili delle regioni italiane, in modo da rendere intuitiva l'origine geografica delle musiche popolari diffuse da ogni scatola. Un modo efficace ed immediato per declinare, ancora una volta, la differenza nell'unità.

Radicato in un più delimitato contesto storico-geografico è, invece, *Per l'eternità*, singolare installazione olfattiva presentata all'ultima Biennale di Venezia (2013). L'opera, con una forte carica civile, è dedicata all'inquinamento da amianto a Casale Monferrato, un paesino piemontese sede della Eternit (la fabbrica che produceva tale ritrovato per l'edilizia), a cui allude il titolo. Vitone ha lavorato insieme a un maestro profumiere per mettere a punto una persistente essenza derivata da tre qualità di ra-barbaro, una tipica radice delle Alpi, usata sia in cucina che in profumeria. L'espe-

rienza dell'opera è, quindi, contemporaneamente molto fisica e intensa come tutto ciò che è legato all'olfatto, uno dei sensi più primitivi, ma anche estremamente immateriale, perché non c'è nulla da vedere o da toccare. L'odore, infatti, è pensato proprio come *anti-pigmento*. Così come l'amianto ha impregnato l'ambiente avvelenandolo *per l'eternità*, senza che lo si vedesse e causando l'alto tasso di tumori della zona, allo stesso modo il profumo di rabarbaro pervade l'ambiente espositivo, provocando una sensazione che diventa presto sgradevole, tanto è pungente.

Seguendo il filo dell'emergere nell'arte contemporanea di temi legati alla migrazione, si incontra il lavoro di Adrian Paci, artista albanese trapiantato a Milano dal 1997. La sua storia potrebbe assomigliare a quella degli intellettuali che in passato si sono trasferiti in Italia richiamati dal mito del *bel paese* che da secoli risuona per il mondo e di cui forse gli italiani non sono più consapevoli. Paci, però, è più vicino all'immigrato extracomunitario (il *sans papiers*), che al *gran turista*. D'altronde, proprio l'arrivo a Bari di una nave stracarica di albanesi, nell'estate del 1991 rappresenta l'evento traumatico con cui si avvia la nuova fase storica, tanto che quelle immagini hanno assunto valore simbolico, e tale vicenda ha ispirato il celebre film di Gianni Amelio, *Lamerica* (1994).

Diviso tra una vita comune e la pratica artistica, Paci trasforma la prima in arte: è il caso del celebre video, *Believe me, I am an artist* (2000), durante il quale convocato dalla questura di Milano a causa delle foto raffiguranti i timbri – che la polizia albanese appone sul passaporto di chi lascia il paese – impressi da Paci sulle schiene delle figlie, l'artista conversa con un poliziotto che sospetta maltrattamenti sui minori. Paci, a sua volta, tenta di spiegare la natura artistica dell'operazione, ma il compito non è facile, come denuncia con ironia il titolo. Ancora sull'esperienza del migrante fa perno *I am not Piero Manzoni* (2003). Manzoni – uno dei maggiori esponenti dell'arte italiana post Informale – aveva apposto la propria impronta digitale su alcune uova date da mangiare al pubblico, con l'intento di ironizzare sulla firma dell'artista, da un lato, ma anche di alludere al valore di *nutrimento* per lo spirito, tipico dell'opera d'arte. In modo simile, appunto, anche Paci usa le impronte digitali, ma questa volta sono quelle che è costretto a fornire periodicamente per rinnovare il permesso di soggiorno.

Su un registro simile si muove anche Sisley Xhafa, giovane kosovaro emigrato in Italia e diventato celebre per la provocazione portata alla Biennale di Venezia del 1997 con *Padiglione clandestino*. L'opera è un'azione nella quale Xhafa va in giro per i Giardini di Castello vestito come un calciatore, con lo stemma albanese sulla maglietta, e sulle spalle uno zainetto che diffonde la telecronaca delle partite di calcio. Diversi i significati celati dietro questa semplice azione: dalla sottolineatura dell'inattualità della formula espositiva basata sulle partecipazioni nazionali che, poiché il Kosovo non era all'epoca uno stato e l'Albania non aveva alcun padiglione a Venezia, costringe Xhafa al nomadismo, soluzione che lo accomuna però ai venditori di strada. Non a caso, infatti, Xhafa sceglie il tema sportivo: il calcio oltre ad essere l'amato (e odiato) sport nazionale, è anche un grande business alle cui fortune partecipano i giocatori stranieri, per lo più extracomunitari ai quali sono risparmiati, le penose esperienze dei comuni migranti³.

CON I NOSTRI OCCHI

I nativi italiani si occupano di *localismo* e di *globalizzazione* da una prospettiva differente: più che altro essi osservano la relazione, materializzano il *nostro* sguardo sugli *altri*. Silvia Stucky, ad esempio, nel cui lavoro la tensione etica per lo più sottotraccia, diventa esplicita nel 2012, con *Il campo del possibile*, dedicato al cosiddetto testamento biologico, che in Italia aspetta ancora una legislazione al passo con l'Europa; e con *Rose bengalesi* (fig. 1), concentrato su uno dei tanti aspetti spiccioli della globalizzazione, appunto, i venditori ambulanti del centro storico di Roma.



Fig. 1. Silvia Stucky, *Rose bengalesi*, 2012, still da video

Il video, difatti, è una sorta di ritratto di gruppo degli immigrati del Bangladesh che detengono il monopolio della vendita dei fiori. Dall'alba al tramonto, offrono per lo più rose, non solo perché cariche di significati sentimentali, ma anche perché sono fiori resistenti. I passanti, i turisti, gli innamorati, giovani e vecchi – che a loro volta assediano i luoghi monumentali della capitale – infatti, raramente si lasciano conquistare. Le inquadrature ravvicinate, i gesti ripetuti e i tempi dilatati di *Rose bengalesi* inducono a riflettere sulle dinamiche sottostanti a tale business. I fiori venduti a un euro sono una percentuale esigua, ma sufficiente a sostenere un giro d'affari che nasce in Egitto, in Kenya, o addirittura Sudafrica, da dove arrivano la mattina in aereo.

Una particolare riflessione sul rapporto fra l'Italia e il resto del mondo si trova nella ricerca di Pasquale Polidori che lavora su testi letterari e non, riducendoli a «frasi semplici» (quelle costituite solo da soggetto, verbo e complemento), allo scopo di favorirne la comprensione da parte di chi non conosce l'italiano.

Nel 2006 Polidori applica questo metodo di semplificazione al discorso pronunciato da Palmiro Togliatti, storico segretario del Partito Comunista Italiano, ai funerali delle vittime dell'eccidio di Modena (avvenuto l'11 gennaio 1950). L'operazione di riduzione è stata eseguita in collaborazione con un gruppo di studenti giapponesi, che hanno così potuto tradurre il «nuovo» testo nella loro lingua e comprenderlo. L'opera coincide con la registrazione audio della lettura di tale versione scarnificata, sia in giapponese che in italiano (fig. 2).

Sullo sfondo di una nuova esigenza di traducibilità delle lingue, Polidori sembra suggerire anche agli italiani medesimi di osservarsi da fuori, da lontano. Il discorso di Togliatti denunciava l'arroganza della polizia: l'aggressione agli sciope-

Una dimensione totalmente cosmopolita caratterizza il lavoro del gruppo italiano Zimmerfrei (composto nel 2000 da Massimo Carozzi, Anna De Manincor, Anna Rispoli), segnato da una forte vena cinematografica, sia nelle modalità operative – riprese e fotografia di alta qualità, uso di attori/performer, attenta costruzione del set – sia nell'immaginario. Ad esempio, un vero e proprio film documentario è stato dedicato al *Distretto 8*, a Budapest, destinatario di una metamorfosi incompleta negli anni della speculazione edilizia, interrotta dalla crisi finanziaria ancora in corso.

Proprio sul denaro riflette *Stone Money* (2005): un montaggio di fotografie scattate ai quattro angoli del pianeta a gente che è in procinto di «acquistare» ciò di cui ha bisogno o che desidera: cibo, sesso, droga, ricordi... Il sonoro di *Stone Money*, invece, racconta la storia evocata nel titolo: quella di una minuscola isola della Micronesia, Yap, dove non esiste il denaro, ma solo una moneta di pietra che non può essere scambiata, né spesa e non ha neanche valore ornamentale o devozionale. Sull'atollo non esiste neppure il lavoro, come – a questo punto – è facile dedurre e il valore del denaro di pietra dipende dal coraggio degli uomini che sono andati a procurarlo su un'altra isola.

Oltre ad essere una parabola sul valore simbolico del denaro usato da ciascuno per soddisfare i propri bisogni, *Stone Money* è anche il tentativo di tradurre in immagini questo antico mito, archetipo di una condizione primitiva in cui non esiste il valore di scambio, marxianamente inteso⁴.

Molti degli artisti citati fin qui prediligono media come l'installazione, l'azione, il video. Le nuove tecnologie, infatti, sono entrate nella scena artistica italiana negli anni Settanta, per assumere via via un peso crescente, a fronte di una ancora problematica assimilazione istituzionale.

Uno dei capisaldi di tale storia è Fabrizio Plessi – di cui il Museo Ludwig di Budapest ha ospitato una personale nel 2014 – che dopo gli inizi nel clima della Pop art, avvia una proficua collaborazione con uno dei rari laboratori video del nostro paese, il Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti, guidato da Lola Bonora⁵. Con il tempo, il panorama della videoarte si infittisce, con autori del calibro di Mario Sasso⁶, Gianni Toti⁷, Studio Azzurro⁸ e molti altri.

Capace di coniugare la dimensione tecnologica con l'intimità dei contenuti, Grazia Toderi realizza una serie di video dedicati ai luoghi in cui lo spettacolo è un rito collettivo: teatri, arene e stadi. Lo fa attraverso riprese che, però, evocano delle immagini dell'universo, come se stessi osservando pianeti e stelle che ruotano su se stessi. Nel caso dei teatri – luoghi più intimi e meditativi degli stadi – le riprese sono interamente costruite a tale scopo: come quella degli spettatori vestiti di bianco che, azionando all'unisono il flash della macchina fotografica, suggeriscono l'idea di una costellazione.

Tali opere, spesso delle grandi videoproiezioni che invadono e trasformano un po' il luogo espositivo, si riferiscono all'esperienza della folla, dell'energia che scaturisce dai grandi riti di condivisione. La moltitudine, infatti, non è ripresa in quanto tale, ma piuttosto evocata dal sonoro: il brusio, il fragore degli applausi, l'improvviso vociare che poi sfuma. Sono modalità non didascaliche per osservare

«da lontano», come visti da un altro pianeta, appunto, dinamiche sociali in cui si manifestano in forme più o meno riconoscibili bisogni antichi.

Nel caso degli stadi e delle città, Toderi impiega riprese già fatte e le manipola in post-produzione: l'immaginario televisivo, infatti, è ricorrente nel suo lavoro, come quintessenza di una realtà inarrivabile, lontana, mediata, tipica di questo lungo momento storico che chiamiamo postmoderno. In questo uso strumentale dell'universo mediatico si ritrova, per altro, anche il lavoro polimorfo e irriverente di Francesco Vezzoli⁹.

«Ho passato lunghi periodi in casa con il televisore acceso a guardare partite di calcio – ricorda Toderi – ma la mia era una televisione completamente astratta dalla competizione; nella palla che volava rivedevo le orbite e i pianeti [del mio video] *Nata nel '63*; lo stadio è uno spazio in cui si manifestano leggi gravitazionali, traiettorie, forze centrifughe e centripete. Mi impressionava l'incredibile entusiasmo della folla all'interno dello stadio, gente di ogni tipo – uomini, donne, giovani, adulti – che accetta utopicamente le regole del gioco: che ci siano undici giocatori, che ci sia una porta, che la palla non possa sorpassare una certa linea... [...] uno spazio utopico percorso da una sfera»¹⁰, conclude l'artista.

E' importante sottolineare che, pur usando quasi esclusivamente il video, Toderi ricorre poco al montaggio (così tipico della narrazione cinematografica), piuttosto predilige le riprese a camera fissa all'interno delle quali si svolge qualcosa, accade un evento, si manifesta una piccola meraviglia.

Generazione 1963, Grazia Toderi ha vissuto da bambina l'attesa dello sbarco sulla luna (nel giugno 1969): a questa esperienza si riferiscono molti lavori, come *Prove per la luna* e *Nata nel '63* (1996); in altre opere, invece, il numero «8» allude al simbolo di infinito «∞». «Mi emoziona pensare a leggi fisiche diverse da quelle terrestri, a gravità differenti, a orbite che creano giorni lunghi tre ore, che si alternano a notti velocissime»¹. In *Zuppa dell'eternità e luce improvvisa* (1994), difatti, l'artista riproduce condizioni di vita con scarsa forza di gravità, compiendo azioni quotidiane immersa in una piscina. La fantascienza, per così dire, le serve come metafora della distanza nello spazio e della lontananza temporale.

NOTE

¹ Il testo è la rielaborazione della conferenza tenuta all'Istituto Italiano di Cultura a Budapest, nel febbraio 2014, su invito del Direttore, Gina Gianotti, all'interno dell'Accordo Erasmus dei colleghi Maria Prokopp, dell'Università Loránd Eötvös, e Péter Sárközy, dell'Università La Sapienza, che ringrazio calorosamente per la magnifica opportunità.

² Luca Vitone in S. Chiodi, *Una sensibile differenza. Conversazioni con artisti italiani d'oggi*, Roma 2006, p. 352.

³ Cfr. B. Pietromarchi, *Italia in opera. La nostra identità attraverso le arti visive*, Torino 2011.

⁴ Cfr. www.zimmerfrei.co.it

⁵ Cfr. S. Bordini, *Videoarte & arte. Tracce per una storia*, Roma 1995; F. Gallo, *Il video al museo*, in S. Bordini (a cura di), *Videoarte in Italia*, n. monografico di «Ricerche di storia dell'arte», 2006, n. 88. Per la bibliografia aggiornata dell'artista si rimanda a www.plessi.net.

⁶ Cfr. *Mario Sasso: architetture elettroniche, la città, la televisione*, catalogo della mostra, a cura di M.M. Gazzano, Roma 1994.

⁷ Cfr. *Gianni Toti o Della poetronica*, a cura di S. Lischi e S. Moretti, Pisa 2012.

⁸ Cfr. *Studio Azzurro. Percorsi tra video, cinema e teatro*, a cura di V. Valentini, Milano 1995; *Studio Azzurro: ambienti sensibili. Esperienze tra interattività e narrazione*, Milano 1999.

⁹ Cfr. *Francesco Vezzoli: Democracy*, catalogo della mostra, Milano 2007.

¹⁰ Grazia Toderi in S. Chodi, *op. cit.*, pp. 292-293.

¹¹ Grazia Toderi in *Casa di bambole*, intervista di M. Gioni, G. Maraniello, «Flash Art», giugno-luglio 1999, www.undonet.it.

Dall'antico al moderno. Variazioni di *topoi* proverbiali nella tradizione italiana

RENZO TOSI

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

PROFESSORE ORDINARIO PRESSO IL DIPARTIMENTO DI

FILOLOGIA CLASSICA E ITALIANISTICA

ALLA LUCE DI UN TRENTENNALE STUDIO SUI *TOPOI* PROVERBIALI SONO SEMPRE PIÙ CONVINTO CHE SI TRATTA DI UN CAMPO NON SOLO AFFASCINANTE, MA DI NOTEVOLE INTERESSE CULTURALE, DA NON LASCIARE IN MANO AD INDUSTRIOSI ERUDITI LOCALI, MA DA ESAMINARE CON UN'ACCURATA COMPARAZIONE FRA DIVERSE ATTESTAZIONI, PRESENTI IN CULTURE E LETTERATURE DIVERSE, IN UNA DIMENSIONE SIA SINCRONICA SIA DIACRONICA. INNANZI TUTTO, SI DEVE RILEVARE CHE È DIFFICILE, ANZI IMPOSSIBILE, DELIMITARE IL CAMPO D'INDAGINE, DEFINENDO CON PRECISIONE 'ARISTOTELICA' il proverbio, in modo da differenziarlo con assoluta precisione dall'adagio, dall'apoftegma, dalla sentenza, dalla massima, dall' aforisma. Astrattamente, si può ipotizzare uno schema di definizioni, che presenta una scala, da un livello massimo di 'popolarità' e da uno minimo di 'autorialità' (il proverbio, lapidaria espressione tradizionale che – spesso avvalendosi di immagini, metafore e giochi fonici – fornisce un insegnamento etico e le cui radici affondano nella sapienza popolare) per arrivare gradualmente (attraverso l'adagio, simile al proverbio, ma dal sapore meno vividamente popolare, l'apoftegma, frase celebre attribuita a un grande personaggio, la sentenza, breve frase che contiene un insegnamento morale e la cui origine non è popolare bensì dotta e letteraria, la massima, simile alla sentenza, ma più filosoficamente elaborata) all'aforisma, all'originale pensiero di un pensatore, che proprio nell'originalità trova il suo valore, ad un massimo cioè di 'autorialità' ed un minimo di 'popolarità'. Concretamente, la questione è ben più complessa e i confini tra i generi si rivelano fluidi: sarà dunque bene operare una distinzione diversa, tra i *topoi* generali e i vari filoni che da essi si dipartono, nell'ambito dei quali sono particolarmente diffuse alcune immagini e formulazioni. In effetti, lo studio dei motivi proverbiali sembra talora un gioco di scatole cinesi: ci sono *topoi* ampi,

all'interno dei quali è agevole individuare particolari motivi, nell'ambito dei quali vanno inquadrare singole formulazioni, che possono di volta in volta, a seconda dei singoli contesti, assumere la funzione di proverbi, adagi, apoftegmi, sentenze, massime, aforismi. Si tratta dunque di un meccanismo che va dal *topos* più generale alla più particolare formulazione: esso deve essere tenuto sempre presente, se si vuole comprendere ed apprezzare la fertilità del nostro materiale, e non presupporre una netta separazione fra la tradizione sapienziale dotta e una «sapienza dei popoli» costituita da materiali illetterati, genuini, privi di infrastrutture intellettuali. Se è innegabile che l'esplicita ripresa di un proverbio in quanto tale in ambito letterario è l'indizio di una coloritura «popolare», va altresì rilevato che apoftegmi, massime e sentenze spesso godono di larga diffusione, assumendo – come già notavano i Peripatetici – una funzione proverbiale, che esistono proverbi di origine dotta, e che spesso la forma standardizzata a livello proverbiale di un *topos* è quella canonizzata dalla sua ripresa in un autore classico (ad es. per dire che l'amore è superiore a ogni cosa si usa il virgiliano *Omnia vincit amor*, mentre il motivo tradizionale dell'incostanza delle donne si esprime, dopo i famosi *Le roi s'amuse* di Victor Hugo e *Rigoletto* di Giuseppe Verdi, con la frase *La donna è mobile*). Un diffuso pregiudizio, poi, vedrebbe nei proverbi l'espressione di una singola cultura popolare, contrapposta alle altre: per quanto riguarda l'Europa bisogna notare che essi compaiono, spesso identici o con varianti minimali, in tutte le lingue. A questo proposito sovente si parla di 'poligenesi popolare'¹, ma, a mio avviso, tale spiegazione potrà valere non per espressioni peculiari che presentano probanti somiglianze formali, bensì solo al livello più ampio delle 'scatole cinesi' di cui ho parlato sopra, cioè per *topoi* generali che nascono da osservazioni ed esperienze elementari (come ad es. la somiglianza fra il sonno e la morte, attestata in tutte le culture, antiche e moderne); quanto alla comunanza di motivi ed espressioni nell'area europea, non si deve piuttosto dimenticare la sostanziale continuità di questa tradizione culturale, dall'antichità classica alle letterature medievali fino a quelle moderne, quella stessa continuità che E.R. Curtius bene evidenziò alla luce della *Toposforschung*, cioè della ricerca dei *topoi* letterari². Non si può non affermare che tutto ciò è rivelatore della sostanziale unità della cultura europea; ciò, però, non deve indurre a cedere alla tentazione semplificatoria del 'tutto uguale', perché uno dei fascino di questa indagine consiste nella infinita capacità di variazione – formale e semantica – insita in questi materiali. Proprio queste variazioni, che si innestano sullo stesso sostrato, mostrano le singole peculiarità ed individualità. In questa sede, tratterò brevemente ed esemplificherò alcuni fenomeni collegati a questa fertile possibilità di variare.

1. Rin vigorire un proverbio 'assopito'. Come per la metafora, anche le espressioni tradizionali, gnomiche e proverbiali, corrono il rischio dell'assopimento, di perdere cioè, divenendo comuni, il loro originario mordente. Gli autori, dunque, intendono ridestarle, ridare loro vigore: è questa la funzione di molte variazioni. Così, ad es., succede a *Beati monoculi in terra caecorum*, un adagio di origine medievale (cf. Walther 15030b, nonché 2213; 12101a), che aveva un perfetto parallelo nel greco ἐν τυφλῶν πόλει γλαυκὸς βασιλεύει «nella città dei ciechi un cisposo regna», testi-

moniato da uno scolio all'*Iliade* (24,192) e (con una corruzione che trasforma il γλαυρός in un nome proprio) da Apostolio (7,23). Sullo stesso piano, Erasmo nei suoi *Adagia* (3,4,96) riporta *Inter caecos regnat strabus* (*strabus* indica sia lo strabico sia il guercio, e del resto è noto che lo strabismo può accompagnarsi alla visione monoculare); in tutte le moderne lingue europee, inoltre, esiste il corrispettivo del nostro *In terra di ciechi chi ha un occhio è signore* (o *beato chi ha un occhio solo*)³. Nelle letterature moderne, la frase è ripresa da Rousseau nelle *Confessioni* (5), che così sottolinea ironicamente i propri successi come maestro di musica, e da Guy de Maupassant (*Bel-ami*, ed. Paris 1983, 160). Altri autori, invece, la ridestano, aggiungendo una osservazione supplementare: così Niccolò Tommaseo (*Pensieri morali*, 36,1,15) col suo *beati i monoculi! Ma qualche volta i monoculi pigliano bastonate dai ciechi*, e soprattutto Giovanni Papin, (*Schegge*, 8 = II 157 Ruozzi) *Si dice che gli orbi regnano sui ciechi, ma i ciechi, per vendicarsi, vorrebbero comandare a chi ha gli occhi buoni*, che finisce per trasformarla in un assunto paradossale⁴.

Talora questa operazione si sposa con una valenza più propriamente ideologica, quando la variazione rivela perplessità o disaccordo nei confronti del significato originario. Significativo è il caso del notissimo *Si vis pacem, para bellum*, tuttora portato a sostegno della teoria che il modo migliore di procurarsi la pace non è il disarmo, ma l'essere pronti alla guerra, incutendo così timore negli eventuali aggressori. Invero, non esistono sue puntuali attestazioni nei classici, ma il concetto si trova già in Tucidide (1,124,2), dove i Corinzi affermano che ἐκ πολέμου μὲν γὰρ εἰρήνη μάλλον βεβαιούται, «la pace è resa più salda dalla guerra»⁵. Non è raro che autori o personaggi in disaccordo con questo assunto ne sfruttino la notorietà, riprendendolo, ma variandolo in maniera significativa: non si tratta quindi della semplice volontà di ridare vigore a una frase ormai divenuta banale e non 'graffiante', ma dell'intenzione di polemizzare con essa. Nel *Lamento della pace* (86) Erasmo da Rotterdam la stravolge in chiave antimilitarista, scrivendo *Pacem vult ille et tu bellum paras*: qui il soggetto del verbo *velle* è Cristo e la volontà di pace si contrappone decisamente ai preparativi di guerra. Il paradossale ribaltamento *Si vis bellum para pacem* fu usato dal diplomatico tedesco Ulrich Graf von Brockdorff-Rantzau parlando con Trotsky, ma è già presente nei *Mémoires de Napoléon Bonaparte* di L.A.F. de Bourrienne (New York 1895, 418), e – con valenza sarcastica – in *Militarism and Antimilitarism* di Karl Liebknecht (1,4,2,8) del 1907; *Si vis pacem para pactum* fu un invito a trovare compromessi per la soluzione delle tensioni internazionali, proclamato dal Congresso per la Pace, presieduto da Andrew Carnegie, nel 1907; un *Si vis pacem fac bellum*, che ricorda la menzionata frase ciceroniana (cf. nota 5), appartiene al discorso con cui Woodrow Wilson sottolineò la decisione d'entrata in guerra al Congresso americano, il 2.4.1917; particolarmente diffuso come slogan dei movimenti pacifisti è *Si vis pacem para pacem*, chiaramente polemico nei confronti dell'espressione tradizionale e appartenente alla tradizione socialista (compare in una lettera di Barthélemy Prosper Enfantin al generale Saint-Cyr Nugues del 2.4.1841 e in un discorso di Filippo Turati al Parlamento Italiano del 12.6.1909), ma riusato anche in una lettera aperta del Cardinale Agostino Casaroli – che lo citava come frase detta a un non meglio precisato capo di stato da Paolo VI – alla Conferenza di Ginevra del 21.2.1989.

2. Variazioni paradossali. Come si è già visto, non è raro che chi varia adotti un procedimento paradossale. Esso è particolarmente diffuso negli scrittori di aforismi, ad es. in Carlo Dossi: la frase raccolta in I 1281 R., *l'amore vive non solo di sentimenti ma di bistecche*, parte da un *topos* antico, la cui redazione più famosa del motivo è quella di Terenzio (*Eun.* 732 *Sine Cerere et Libero friget Venus*⁶), il quale evidenziava così che l'amore per non infiacchire deve essere sostenuto da cibo e vino: l'espressione è in seguito spesso citata, sia come proverbiale⁷, sia come classico esempio di metonimia⁸. Se il *topos* più diffuso riguarda il collegamento fra Venere e Bacco, amore e vino⁹, anche quello tra Afrodite-Venere e Demetra-Cerere, cioè fra amore e cibo, trova un puntuale riscontro in un frammento del tragico greco Acheo (6,2 Sn.-K.), e ha un indiscutibile parallelo tematico nel motto *ἐν πλησμονῇ Κύπρις*, molto diffuso nella letteratura greca¹⁰. Proverbi del genere sono poi frequenti in ambito mediolatino (cf. ad es. Walther 4301; 8242; 14480; 26315,1; 29670; 33144a; 33402; 33411), si hanno in italiano (*Senza Cerere e Bacco è amor debole e fiacco*), francese e tedesco, e non mancano significative riprese letterarie, come quella di Rabelais, 3,31, in cui la frase è detta esplicitamente un antico proverbio¹¹. Dossi riprende dunque il nostro *topos*, ma lo formula in modo da «épater le bourgeois», soprattutto grazie al termine *bistecche*, che si situa su un registro stilistico di basso livello. Proprio la proverbialità dell'espressione fa sì che l'ipotesi dell'aforisma non sia un preciso *locus classicus*: l'operazione di Dossi, che mira a sottolineare l'elemento paradossale, è divertente, ma certo non dissacratoria, come sarebbe apparsa se le «bistecche» fossero state inserite in un autorevole testo classico.

Sul variare in chiave paradossale si fondano poi gli *Antidetti* di Giuseppe Pontiggia, che ribaltano proverbi vulgati e ormai assopiti, in modo da creare veri e propri nonsense. Qualche esempio. Il famoso *Verba volant scripta manent*¹² diventa *Le parole volano gli scritti anche*; il *Bisogna battere il ferro finché è caldo*, diffuso in tutte le lingue europee¹³ e già presente nel latino medievale (con numerose variazioni, come ad es. *Dum ferrum candet, cudere quemque decet* [Walther 6519], e *Tundatur ferrum dum novus ignis inest* [Walther 31816]), è trasformato in *Il ferro va battuto quando è freddo*; il motto di Cesare Borgia detto il Valentino *Aut Caesar aut nihil*, che ovviamente gioca sull'uguaglianza del nome di battesimo del condottiero con quello che significa «imperatore», e che già si era prestato a riusi e storpiamenti ironici (per Lichtenberg in *Fragment von Schwänzen. Ein Beitrag zu den Physiognomischen Fragmenten* del 1783 questo è il motto di Cesare, il bellicoso cane di Enrico VIII; nelle *Note azzurre* di Carlo Dossi [2875] si legge *Spropositi classici. O Cesare o Nicola dall' aut Caesar aut Nihil*, mentre *Aut Caesar aut nullus* è proclamato da Charlie Chaplin, nei panni di un *alter ego* di Hitler, nel *Grande dittatore* [1940]) viene modificato in *O Cesare o qualcos'altro*; se infine in tutta Europa esistono proverbi come i paralleli dei nostri *Il piede del padrone ingrassa il campo* e *L'occhio del padrone ingrassa il cavallo*¹⁴, uno degli *Antidetti* di Pontiggia recita *L'occhio del padrone fa dimagrire il cavallo*.

3. Giochi logici o pseudo-logici. Il commento risulta particolarmente divertente quando sembra frutto di un'ineccepibile deduzione: i giochi logici (o pseudo-logi-

ci) costituiscono un irresistibile veicolo di comicità¹⁵. È il caso di un pensiero di Fausto Melotti, un artista poliedrico (pittore, scultore, musicista, scrittore), morto nel 1986 e autore dell'opera aforistica *Linee*. Al nr. 116 (II 1198 R.) si legge: *Gli ultimi saranno i primi e i primi gli ultimi. I medi restano medi*. Evidentemente, si riprende una delle più famose sentenze evangeliche, che nella versione della *Vulgata* è letteralmente *Erunt novissimi primi, et primi novissimi* (Mt. 19,30; 20,16, Mc. 10,31, Lc. 13,30¹⁶), ed è spesso riusata anche in ambito letterario (ad es. nella lirica *L'insegnamento libero* di Jacques Prévert). Il corollario inserito da Melotti risulta logicamente ineccepibile, ed evidenzia come la frase (la quale significa che in una prospettiva escatologica e ultraterrena non hanno nessun valore onori e ricchezze terreni), se presa nel suo rigore formale, possa procurare qualche problema o almeno essere sentita come una condanna dell'*aurea mediocritas*, a favore dell'eccellenza, positiva o negativa che sia.

Particolarmente divertente è poi una variazione sul *topos* del *Memento mori*¹⁷, costituita da una fulminante quanto pseudo-logica battuta: nel film *Non ci resta che piangere* (di Roberto Benigni e Massimo Troisi, del 1984), il personaggio impersonato da Massimo Troisi a un frate che ripete il suo «Ricordati che devi morire» risponde: *Sì, mo' me lo segno*. Del resto, è logico che quando uno insiste che bisogna ricordarsi di fare una cosa, l'interlocutore prenda un appunto per non dimenticarsene.

4. Spostamento del referente. Talora la variazione è essenzialmente semantica, cioè si ha uno spostamento del referente. Così Ardengo Soffici, il famoso pittore e scrittore morto nel 1964, scrive nei suoi *Razzi* (21 = II 199 R.): *Verità io potrei dire a te come dico alla donna: «nec tecum nec sine te vivere possum!»*. La frase latina deriva da Ovidio (*Am.* 3,11,39: *nec sine te nec tecum vivere possum*) e ritorna quasi identica in Marziale (12,46,2 *nec tecum possum vivere nec sine te*), mentre in Catullo (72,5-8; 75,3-4; 85,1-2) sono analizzati in modo particolarmente felice – anche se non nei nostri termini – i contraddittori sentimenti di chi ama¹⁸. Notevole è sempre stata la fama dell'espressione, dato il suo tono 'melodrammatico' (è tra l'altro spesso attribuita a Catullo, ad es. da Charles Forbes de Montalembert, in un discorso del duca d'Aumale del 3.2.1873, e dal letterato dell'inizio del Novecento Enea Merolli, in una sua commemorazione di Benedetto Croce) e una puntuale citazione si trovava già in Albertano da Brescia (*De amore et dilectione Dei*, 2). Una ripresa con una variazione solo formale si trova nell'*Oreste* di Alfieri (3,1), dove così si esprime Clitennestra a proposito dell'amante Egisto: *Con lui felice / non son io mai, ma né senz'esso il sono*; Anna Achmatova pose il motto ovidiano all'inizio del suo *Anno Domini* 1921; recentemente, esso – esplicitamente richiamato con grande rilievo nella sequenza finale – ha costituito il *Leitmotiv* del film *La signora della porta accanto* di François Truffaut (1981), incentrato su un amore straordinario, travolgente e distruttivo¹⁹. La rielaborazione di Soffici si basa sulla trasposizione di una frase che sembrerebbe adatta solo ad un ambito erotico ad un referente diverso e inaspettato, quale la verità; il richiamo al suo referente abituale (*alla donna*) rende tuttavia esplicita questa operazione, togliendole molta della sua possibile sorprendente ica- sticità.

Questo non succede certamente, invece, nella beffarda modifica apportata al cartesiano *Cogito ergo sum* da Raffaello Franchini (*Aforismi*, 84 = II 1212 R.) con *Il Cartesio della contestazione: Coito ergo sum*. Il lieve, ma dissacrante cambiamento, che trasforma il pensiero in un atto sessuale, è ovviamente funzionale alla critica del conservatore Franchini nei confronti del movimento studentesco del '68.

In un altro caso, invece è ripreso, con un'operazione simile alla precedente, un proverbio di origine antica, di cui, però, non so se egli conoscesse l'origine classica. In *Bluff di parole* (un'opera del 1994), si legge (19 [II 1331 R.]) *Il Dio frettoloso fa gli uomini ciechi*. L'ipotesto è il detto popolare *La gatta frettolosa fece i gattini ciechi*²⁰, che – con protagonista la cagna – è già attestato nell' antichità, è di origine orientale²¹, è poi attestato in Archiloco (fr. 196a, 26 s. West²) e trova riscontro in una favola di Esopo (251 Hausrath), in cui alla cagna che si vanta della propria velocità nel generare la scrofa replica rinfacciandole il fatto di fare, spinta dalla fretta, i cuccioli ciechi²². Un lemma degli *Adagia* di Erasmo (2,2,35) recita *Canis festinans caecos parit catulos*, un motto che compare anche in altri testi del Medioevo e dell'età moderna²³. Qui, invero, non c'è un semplice spostamento di referente, bensì un vero e proprio riadattamento del proverbio a un contesto del tutto differente dall'originale.

Talora si deve piuttosto parlare di un restringimento del campo d'azione del proverbio: un motto generale cambia di segno, perché applicato a un ambito particolare. Così, ad es., *Verba volant scripta manent* (cf. *supra*) è argutamente variato da Ennio Flaiano (*Diario degli errori* 233) con l'affermazione che *In amore gli scritti volano e le parole restano*, dove la variazione si basa su una limitazione (*in amore*).

5. Il gioco dell'ambiguità Da quanto ho esemplificato nel paragrafo precedente si deduce che il proverbio è in sé ambiguo, perché può riferirsi a situazioni differenti, può assumere valenze diverse: è il contesto che lo disambigua. Questo assunto sembrerebbe quasi lapalissiano, ma le cose non stanno sempre così. Un esempio inverso, notissimo, ma particolarmente significativo, lo si trova nel *Don Giovanni* di Da Ponte-Mozart (1,16): di fronte al marito Masetto, roso dalla gelosia, Zerlina protesta la propria innocenza affermando che Don Giovanni non le *toccò la punta delle dita*. Viene qui ripreso un modo di dire antico: ἀκρω ἅψασθαι τῷ δακτύλῳ, «toccare con la punta delle dita» è la forma con cui i paremiografi (Zenob.vulg. 1,61, Diogen. 2,10, Diogen.Vind. 1,29, Macar. 1,72, Greg.Cypr. 1,34, Apostol. 2,5) registrano un'espressione diffusa in tutta la grecità, che indica un modo di procedere superficiale. L'ambito in cui è usato è spesso quello di un'azione materiale: in Euripide (*Ifigenia in Aulide*, 950 s.) οὐχ ἅψεται σῆς θυγατρὸς Ἀγαμέμνων ἄναξ, / οὐδ' εἰς ἀκρὰν χεῖρα, non si ha il non toccare neppure con la punta delle dita, ma il non toccare neppure la punta delle dita, ad indicare che Agamennone non ha toccato la figlia nel modo più assoluto. La stessa locuzione è ripetuta in alcune battute di una scena della *Lisistrata* aristofanea (vv. 435–444), in cui la protagonista si difende da un commissario mandato ad arrestarla; in latino, poi, espressioni come *Primoribus digitis sumere* indicano il prendere una piccola porzione di qualcosa (si vedano in particolare Plauto, *Bacchides*, 675, *Poenulus*, 566 e San Girolamo, *Ep.* 14,5); talora, poi, simili lo-

cuzioni denotano un godimento superficiale (in greco, ad es., in Luciano, *Amores*, 42 e in Giuliano l'Apostata, *Or.* 6,18,200c, in latino, in Cicerone, *Pro Caelio*, 12,28), altrove un mediocre apprendimento (come in Luciano, *Demonatte*, 4); in un epigramma dell'*Antologia Palatina* (15,13,1 s.), infine, essa assume sia la connotazione realistica, sia quella del godimento, sia quella dell'apprendimento. Fra i lemmi degli *Adagia* erasmiani (1,9,94) compare *Extremis digitis attingere*; nelle lingue moderne, simili espressioni sono presenti nell'ambito materiale (si vedano ad es. la nostra *Non toccare neppure con un dito*, usata anche col senso traslato di «rispettare», o la tedesca *Etwas mit spitzen Fingern anfassen*, che significa «toccare con estrema cautela»)²⁴. Con un lieve tocco linguistico da Ponte rende ambigua un'espressione certo non ambigua. Zerlina sembra dire che Don Giovanni non le toccò neppure la punta delle dita, ma, togliendo il 'neppure' fa sorgere il sospetto che certo la punta delle dita non l'abbia toccata ma il resto sì. Finissimo gioco, degno di un grande capolavoro, che da più di duecento anni diverte platee di spettatori attenti e appassionati.

Un simile ricorso all'ambiguità è fatto da Anselmo Bucci ne *Il pittore volante* (4,19 = II 561 R.), quando raccomanda: *Vivi notoriamente nascosto*. È evidente che egli si rifà al famoso motto epicureo (fr. 551 Us.) λάθε βιώσας, che originariamente indicava una vita lontana dalla politica e dai relativi oneri e onori: doveva anzi già nell'antichità simboleggiare l'elemento nodale dell'etica di questo filosofo, se Plutarco intitolò una sua operetta εἰ καλῶς εἴρηται τὸ λάθε βιώσας²⁵; in latino sono famose una sua ripresa da parte di Orazio (*Ep.* 1,17,10 *Nec vixit male, qui natus moriens se fefellit*: sul valore di *fefellit* si soffermava già Porfirione [342,21–23 H.], che richiamava esplicitamente come un *Graecum proverbium* il λάθε βιώσας) e una di Ovidio (*Trist.* 3,4,25 *Bene vixit qui bene latuit*), anch'essa spesso ripresa da autori moderni²⁶. Se originariamente il precetto evidenziava un aristocratico distacco, in ambito cristiano invece esso assunse una chiara connotazione di umiltà, indicando l'annullamento dell'orgoglio, al pari di *Ama nesciri*, un invito che Tommaso da Kempis, nell'*Imitatio Christi* (1,2,3), rivolge a chi desidera imparare utilmente cose elevate. Bucci riprende dunque un emblematico motto filosofico ed inserisce un ossimorico *notoriamente*, e l'ambiguità che scaturisce dai due elementi contraddittori finisce per ribaltare il senso della sentenza, e a trasformarla in una sarcastica critica alla superbia, all'ipocrisia, alla falsa modestia.

6. Al servizio del comico: Totò. Spesso la potenzialità di variazione delle espressioni tradizionali fu sfruttata da Totò. In una scena di *Totò sceicco* di M. Mattoli (1950), il grande comico napoletano passava in rassegna una schiera di soldati; arrivato davanti ad uno dalla pelle scura, lo schiaffeggiava sghignazzando e, dato che tutti gli astanti rimanevano allibiti, così si giustificava: *Castigo ridendo i mori*. Egli giocava su una famosa sentenza (*Castigat ridendo mores*, «scherzando sferza i costumi»), che risaliva agli attori della Commedia dell'Arte, i quali si vantavano, in questo modo, di nascondere dietro alla forma farsesca un contenuto utile, serio, capace di fustigare i costumi depravati degli spettatori: il suo autore era stato un grande del teatro del Seicento, Jean de Santeuil, che riferiva il motto a Domenico Biancolelli e

alla sua maschera di Arlecchino, un cui busto decorava il proscenio della Comédie Italienne a Parigi, e riprendeva il *Ridentem dicere verum* delle *Satire* di Orazio (1,1,24). Il motto fu poi spesso adottato come emblema da vari teatri (ad es., ancora a Parigi, dall'Opéra Comique e, a Napoli, dal San Carlino), ma il dato più significativo non è tanto che Totò lo conoscesse, bensì che fosse così familiare al grande pubblico, cui egli si rivolgeva, che esso potesse divertirsi con un riuso paradossale dell'espressione. A ben vedere, però, il gioco avviene attraverso la traduzione, e, del resto, la resa in lingua moderna di famose espressioni latine ben si presta a esiti esilaranti, basati su pretese somiglianze fra l'italiano e la lingua-madre (in ambiente goliardico, ad es., *Carpe diem* si tramuta in «una carpa al giorno», *O tempora o mores* in «che more in quei tempi!», *Est modus in rebus* in «c'è un modo di fare i rebus», a livello popolare *Fiat lux* diventa sinonimo di «faccia lui!»); ancora Totò intende *A priori* come «al priore» in *I soliti ignoti* di M. Monicelli (1958), *Letto a tre piazze* di Steno (1960) e *Totò d'Arabia* di J.A. De la Loma (1964, dove a un impiegato delle poste che protesta «Gliel'ho detto a priori!» il comico replica «A me il priore non ha detto niente»), *Lupus in fabula* come «è un lupo nella fabbrica» nel *Medico dei pazzi* di M. Mattoli (1954); un capolavoro di *nonsense* è, a mio avviso, la resa di *Excusatio non petita accusatio manifesta* con «ho attaccato i manifesti di Petito» in *Le sei mogli di Barbablù* di C.L. Bragaglia (1950).

Simili giochi hanno del resto innumerevoli precedenti, anche illustri: ricordo, ad es., un aneddoto del Piovano Arlotto (*Facezie*, Firenze 1884, 106), che partendo dal detto evangelico *Porro unum est necessarium* (Lc. 10,42), invitò i fedeli a portare un porro per uno al loro parroco, come era ordinato dalla Sacra Scrittura. Così pure, G. Fumagalli (*Chi l'ha detto?*, Milano 1933¹⁰, 549), infine, riporta un curioso e divertente aneddoto: Mons. Franzoni, arcivescovo di Torino nella seconda metà dell'Ottocento, a un cavadenti e ciarlatano, il sedicente dott. Maurizio Bartolomeo Orcorte, che gli aveva impudentemente chiesto un'opinione sulle sue arti rispose con una frase latina proverbiale: *Mundus vult decipi, ergo decipiatur*²⁷. Il medicastro, però, non si perse d'animo, sfruttò la somiglianza fonica fra il latino *decipiatur* (che sia ingannato!) e il verbo che in dialetto piemontese significa «prendere, pigliare», e commentò: «*Piatur! Piatur!* Avete sentito il consiglio di quel sant'uomo che è l'arcivescovo? *Piatur!* E cioè per dirvela in buon piemontese, *l me rimedi i deve piei*».

NOTE

¹ Così già Guicciardini (*Ricordi*, C 12): *Quasi tutti e' medesimi proverbi o simili, benché con diverse parole, si truovano in ogni nazione: e la ragione è che e' proverbi nascono dalla esperienza o vera osservazione delle cose, le quali in ogni luogo sono le medesime o simili.*

² Cf. il classico *Europäische Literatur und lateinische Mittelalter*, Bern 1948, nonché *Begriff einer historischen Topik*, «Zeitschrift für romanische Philologie» 58 (1938) 129–142, ristampato in *Toposforschung*, hrsg. V. M.L. Baeumer, Darmstadt 1973, 1–18.

³ Cf. A. Arthaber., *Dizionario comparato di proverbi e modi proverbiali*, Milano 1927, n. 271, R. Cortes de Lacerda – H. de Rosa Cortes de Lacerda – E. dos Santos Abreu, *Dicionário de Provérbios*, Lisboa 2000, 25, L. Mota, *Adagiário Brasileiro*, pref. P.Rónai, São Paulo 1987, 91: per le numerose

- variazioni dialettali italiane rinvio a R. Schwamenthal-M.L. Straniero *Dizionario dei proverbi italiani*, Milano 1991, nn. 2975; 3528.
- ⁴ Segnalo infine una ripresa – importante anche per il senso generale del film – in *Minority Report* di Spielberg (2002). In ambito filmico, come in quello pittorico, è la trasformazione stessa in immagini a ridestare ciò che era assopito.
- ⁵ Una simile espressione, in ambito greco, si ha ancora in Dione Crisostomo (1,27); nella letteratura latina, sulla stessa linea sono, ad es., un luogo di Orazio (*Sat.* 2,2,110 s.), l'*Ostendite modo bellum, pacem habebitis* di Livio (6,18,7), il *Qui desiderat pacem praeparet bellum* di Vegezio (3, *prol.*), che costituisce la frase – ripresa da Giovanni di Salisbury (*Polycr.* 2,6,19) e Sedulio Scoto (*Coll. misc.* 20,9) – più simile al nostro proverbio, e un motto di Cicerone (*Phil.* 7,6,19: *Si pace frui volumus bellum gerendum est*, recepito da Sedulio Scoto, *Coll. misc.* 56,167), in cui l'invito a preparare la guerra è sostituito da quello a farla.
- ⁶ Contemplato negli *Adagia* di Erasmo (2,3,97), che pone a lemma *Sine Cerere et Baccho friget Venus*.
- ⁷ Cf. ad es. Cic. *Nat. deor.* 2,23,60, Fulg. *Myth.* 2,70, Min. Fel. *Oct.* 21,2, Don. *Int. Verg.* 1,135 G., Hieron. *Ep.* 54,9, *Adv. Iovin.* 2,7 [PL 23,310b, recepito in *Reg. Mon. PL* 30,345d], Serv. *ad Verg. Aen.* 1,686.
- ⁸ Ad es. in Pl. Sacerd. VI 467,12 K., Charis. *Ars gramm.* I 273 K., Don. *Ars gramm.* 3,6 [IV 400,10s. K.], Diomed. I 458 K., Pomp. V 307 K., Isid. *Or.* 1,37,9.
- ⁹ Così ad es. in Ov. *Ars am.* 1,244, Plin. *Anth. Lat.* I/2,710 B.-R., Apul. *Met.* 2,11. Nella cultura greca gli eccessi sessuali sono di norma inseriti nella sfera di Dioniso (non è un caso che i recipienti per il simposio siano spesso adornati da raffigurazioni di sesso esplicito): οἶνου δὲ μηκέτ' ὄντος οὐκ ἔστιν Κύπρις è il v. 772 delle *Baccanti* di Euripide; Cheremone (71 F16 Sn.-K.), stando alla testimonianza di Theophr. fr. 559 F, pone sullo stesso piano la corretta mistura del vino e l'uso misurato dell'amore, e spesso nei *Dionysiaca* di Nonno (16,319–321; 16,338–340; 33,178; 48,684; 48,876) questa bevanda è ciò che per eccellenza porta alle nozze. In Apostolio (12,2) si ha poi νεκρὸν Ἀφροδίτῃ Διονύσου δίχα καὶ Δήμητρος., ma quello dell'alleanza e del sostegno reciproco fra amore e vino è *topos* diffuso, presente in vari testi, da un frammento lirico di Ione di Chio (86 Leurini² = PMG 744) a uno di Antifane (232 K.-A.), al *Reso pseudoeuripideo* (vv. 360–367), ai *Problemi pseudo-aristotelici* (953b 30ss.), al *De natura deorum* di Cornuto (30,61, dove si parla di sacrifici in comune a Dioniso ed Afrodite), al romanzo *Clitofonte e Leucippe* di Achille Tazio (2,3,3); per altri luoghi imparentati – e per il motivo opposto – cf. A. Stanley Pease, *M. Tulli Ciceronis. De natura deorum*, I–II, Cambridge, Mass. 1958, II 691s.
- ¹⁰ Cf. ad es. Eur. fr. 895 K. (per un quadro completo delle citazioni di questo verso rinvio a R. Kannicht, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, V. *Euripides*, Göttingen 2004, 2, 906s.), Antiphan. fr. 238,3 K.-A., [Aristot.] *Probl.* 896a 24, Plut. *De causis phys.* 917b, Clem. Alex. *Strom.* 3,2,10,1, Greg. Naz. *Carm. Mor.* 723,1, Ael. NA8,1, Liban. *Or.* 64,107 [4,490,11s. F.], Themist. 13,164b, e infine *Men. Mon.* 231; 263 Pern. [πλησμονή compare anche nel frammentario *1069 Pern.]); viene, tra l'altro, esplicitamente contestato da Plutarco (*De san. tuenda* 126c).
- ¹¹ Degno di nota è il fatto che col motto terenziano si suole indicare un *topos* raffigurativo manierista (famosi sono i dipinti di Hendrick Goltzius, di Rubens e di Bartholomäus Granger, dove in primo piano si hanno Cerere e Bacco, in secondo Venere e Cupido che si scaldano al fuoco; per un quadro complessivo rinvio a D. Kocks, *Sine Cerere et Libero friget Venus. Zu einem manieristischen [mannerist] Bildthema*, «Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen», 24, 1979, 113–132).
- ¹² È tuttora di uso comune per dire che non bisogna fidarsi delle promesse fatte oralmente, ma che si deve pretendere la loro trascrizione. La sua origine è medievale (Walther 33093a), e una divertente variazione è *Sit verbum vox viva licet, vox mortua scriptum, / scripta diu vivunt, non ita verba diu* (Walther 29886); è inoltre citata – anche come brocardo giuridico – la variante *Vox audita perit littera scripta manet*,. Nel mondo classico, per una certa superiorità della parola scritta

su quella orale, è di solito richiamato un luogo di Cicerone (*Brutus*, 96,328), dove si afferma *Declarat totidem, quot dixit... scripta verbis oratio*, ma, in realtà, esso è ben lontano dal nostro motivo; è inoltre spesso usato il verbo *volare* per *verba* che, una volta emessi, non possono più essere richiamati e *Scripta manent* compare ad es. in Prospero d'Aquitania, *De ingratia*, PL 45,1684, Cornelius Leodiensis, *Passio Mauri Remensis*, 55,23; *Verba volant* ad es. in Bernardo da Chiaravalle, *Sermones de diversis*, 17,4 (PL 183,584d), *Sermones super Cantica Canticorum*, 45,1, Tommaso da Kempis, *De imitatione Christi*, 3,46). Esistono poi le traduzioni del motto nelle varie lingue europee (in francese si dice *Les paroles s'envolent, les écrits restent*; una bella variazione si ha in russo, dove la parola è paragonata al passero, e si dice che lo scritto non si cancella neppure a colpi d'ascia), e del resto espressioni del genere sono diffuse anche a livello dialettale: degna di nota è *La carta la ze lasa scriver, le parole le ze lasa dir*, frequente nelle valli ladine. Una bella ripresa si ha in Jacques Prévert (*La pluie et le beau temps*, Paris 1955, 110).

¹³ Cf. Lacerda-Abreu 136, Arthaber 503, Mota 55; un'attestazione letteraria è ad es. in J.-P.Sartre, *Le sursis*, Paris 1970, 326.

¹⁴ Cf. Arthaber 964 e 965, Mota 53; 117; 151, Lacerda-Abreu 248 s., Schwamenthal-Straniero 3887; una curiosa commistione è fornita dal francese *L'oeil du fermier vaut fumier* (dove primaria importanza assume ovviamente l'assonanza fra *fermiere* e *fumier*). Divertenti sono la variante abruzzese *Locchie de lu patrone fa cresce l'ond' a la pignate* (cioè: «l'occhio del padrone fa crescere il grasso nella pentola») e la pugliese *Face cchjù lu patrunu cu ll'occhi cca lu villanu cu lla zappa*. Tra le riprese letterarie divertenti sono quella in *Vita e miracoli di Tieta d'Agreste* di J.Amado (3,8), in cui una *maitresse* sotto mentite spoglie dice dei propri affari che l'occhio della padrona fa ingrassare le vacche. Anche in questo caso evidenti sono le radici classiche, a partire dagli *Oeconomica* pseudo-aristotelici (6,45a 2–5) e da Senofonte (*Economico*, 2,20) e Plutarco (*De liberis educandis*, 9d). In ambito latino, cf. Colum. 4,18,1, Plin. *Nat.* 18,8,43; nel latino medievale e dell'età moderna si hanno *Oculus domini saginat equum* (attestato ad es. nel *De re metallica* [20] di Giorgio Agricola del 1556, e nell' *Apparatus eruditionis* [75] di Michael Pexenfelder [Nürnberg 1670], 75) e *Oculus domini in agro fertilissimus*.

¹⁵ Degli argomenti quasi-logici come strumento di comicità tratta ampiamente Lucie Olbrechts-Tyteca, *Il comico del discorso*, trad. it. Milano 1977 (Bruxelles 1974) 138–200.

¹⁶ Per i paralleli ebraici cf. H.L. Strack–P. Billerbeck, *Kommentar zum Neuen Testament aus Talmud und Midrash*, I–VI München 1926–1961, I 830.

¹⁷ A proposito del quale cf. il mio *Dictionnaire des sentences latines et grecques*, Grenoble 2010, n. 1568.

¹⁸ Una frase perfettamente equivalente a quella di Ovidio si trova in Strabone (14,2,24), ma non in contesto erotico.

¹⁹ La sua anche attuale notorietà è dovuta anche al fatto che sintetizza felicemente la situazione psicologica della coppia (e in particolare di quella sposata): non è un caso che A. Canevaro abbia intitolato così nel 1999 un suo saggio sulla crisi della coppia, e che questo concetto ritorni anche a livello letterario (I. Singer, *Ombre sull'Hudson*, 4,9, ad es., descrive una coppia che non può vivere né separata né insieme). È comunque spesso usato anche in altri contesti, come ad es. in una lettera di Samuel Beckett a Alan Schneider del 30.4.1957, in *Come si può essere siciliani?* di Leonardo Sciascia (che la dice usata da Giuseppe Antonio Borgese, a proposito del rapporto con l'isola natale), in un importante intervento alla Camera dei deputati dell'on. Roberto Cantalupo del 30.9.1953, concernente i rapporti fra Italia e Jugoslavia, in interviste di uomini politici, magistrati e letterati (come Adriano Sofri, Giovanni Falcone e Andrea Camilleri).

²⁰ Una simile massima è attestata anche in greco medievale (cf. K. Krumbacher, *Mittelgriechische Sprichwörter*, München 1894, 79,16), e il proverbio è ora vivo – senza variazioni di rilievo – in inglese e tedesco, mentre in italiano abbiamo *La gatta frettolosa fece i gattini ciechi* (per le numerose

- varianti dialettali rinvio a Schwamenthal-Straniero 2777), e una variante singolare è la portoghese *Cachorro, por se avexar, nasceu com os olhos tapados* (Mota 60).
- ²¹ Per le attestazioni accadiche si vedano B.Alster, «Die Welt des Orients» 10 [1979] 1–5 e J.Bremmer, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik» 39 [1980] 28.
- ²² Un'altra attestazione è nei paremiografi (Macar. 5,32), mentre il nostro adagio è ripreso anche da Aristofane (*Pace*, 1078), che però, sostituisce – con un «aprosdoketon» – la cagna con la cardellina, e da Galeno (4,639,6 K.), il quale afferma che piuttosto si deve parlare di incompletezza del cucciolo appena nato.
- ²³ Cf. ad es. un anonimo *Liber de poenitentia* [PL 2,1218c], l' *Elogium Ubbonis Emmii*, in H. Witte, *Memoriae philosophorum, oratorum, poetarum, historicorum et philologorum nostri seculi*, Königsberg–Frankfurt, 1677–1679, I 33; il *Dictionnaire historique et critique* di P.Bayle (s.v. *Ce que doivent considérer ceux qui trouveront que l'on n'a pas mis assez de temps à composer ce Dictionnaire*); l'anonima *Comoedia Sigonia* (3) del 1563; la prefazione del *Medicus medicatus* di Alexander Ross (del 1645).
- ²⁴ In ambito conoscitivo, invece, l'italiano *Avere sulla punta delle dita* – come i paralleli francese e inglese – indica esattamente l'opposto, cioè il possedere una conoscenza particolarmente sicura: evidentemente, in questo caso l'idea della «vicinanza» prevale su quella dello «sfiorare».
- ²⁵ Nella tradizione paremiografica e gnomologica abbiamo poi altre attribuzioni, a Democrito (il cui desiderio di *λαθείν* è attestato da Ael. *VH* 4,20, cf. 65 A 16 D.-K.) e a Biante (cf. Macar. 5,7 col commento di Leutsch), mentre la *Suda* (I 41) riporta una sua ripresa in un passo anonimo, attribuito ad Arriano da Roos 1912, 74, e che invece – con validi motivi – R. Asmus considerò di Damascio (cf. *Vita Isidori*, fr. 24 Zintzen).
- ²⁶ Concettualmente cf. anche Sen. *HF* 196s. Da segnalare soprattutto che la frase diventò il motto di vari scienziati e filosofi, tra cui vanno ricordati Francis Bacon (cui John Owen dedicò nel 1612 questo epigramma: *Si bene qui latuit, bene vixit, tu bene vivis: / ingeniumque tuum grande latendo patet* [2,35]), Cartesio (cf. la lettera a Mersenne del 10.1.1634, 1,285 Adam-Tannery; il motto fu poi scritto sulla sua pietra tombale), Linneo (la citò in una lettera del 25.8.1732), Thomas Henry Huxley, che la richiamò all'inizio della sua autobiografia, Nietzsche, che la usò, ad es. in una lettera a Georg Brandes del 2.12.1887; ad altri – come Rousseau, Voltaire, Kierkegaard e – fu collegata aneddoticamente. A livello proverbiale in francese (ma anche in spagnolo e portoghese, cf. Lacerda-Abreu 169) è diffuso *Pour vivre heureux, vivons cachés*, espressivamente ripreso anche nelle *Fables* di J.-P. Claris de Florian (37).
- ²⁷ Questa nota frase non è di origine antica, anche se alcuni, come W.Gurnay Benham (*Book of Quotations*, London 1929, 583a), la attribuiscono a Petronio: essa infatti compare per la prima volta – per giunta in tedesco – in un autore del quindicesimo secolo, Sebastian Brants (*Narrenschiff*, 65,1 Z.); il semplice *Mundus vult decipi* ritorna varie volte in Lutero (ad es. si vedano *Opere*, 23,571; 29,40), che però vi aggiunge *Ich wil da zu helfen*; sempre nel Cinquecento, l'intero motto è attestato in Sebastian Franck (*Paradoxa*, 236), e J.A.de Thou (*Historia sui temporis*, 1,587) attribuisce al cardinal Carlo Carafa un *Quandoquidem populus... vult decipi, decipiatur*, da cui pare derivare il nostro *Vulgus vult decipi*. Esso esprime un concetto spesso ribadito dalle tradizioni proverbiali: si vedano ad es. il tedesco *Will doch die Welt betrogen sein, / darum betrüge man sie fein*, e l'inglese *If the world will be gulled, let it be gulled*.

TV *or not* TV?

MAURIZIO AMICI

GIORNALISTA, REGISTA E AUTORE RAI

LA VERITÀ È CHE OGGI, UN PO' OVUNQUE NEL MONDO, LA TV È UNA ISTERICA COMPAGNA CHE ASSECONDA LE NOSTRE ANSIE E LE NOSTRE FRENESIE. PERCHÉ PARTO DA QUEST'ASSUNTO? MAH, FORSE PERCHÉ SONO NATO L'ANNO IN CUI È NATA LA TELEVISIONE, E NE HO SEGUITO L'EVOLUZIONE LAVORANDOCI ALL'INTERNO PER OLTRE 30 ANNI. E I MIEI RICORDI FANCIULLESCHI DELLA TV SONO TALMENTE DIVERSI DA QUELLO CHE VEDO OGGI DA FARMI PENSARE CHE FORSE LA MIA INFANZIA E LA MIA ADOLESCENZA SIANO STATI (TELEVISIVAMENTE PARLANDO) UN SOGNO E NON LA REALTÀ.

Al suo esordio la Tv ha attinto a piene mani dal mondo del cinema, le maestranze, operatori, fonici, montatori, registi etc, erano prese da Cinecittà, con un bagaglio di esperienza incredibile che si portavano dietro dalla cinematografia, anche d'autore. Il linguaggio era certamente diverso, intendo la grammatica audiovisiva, perché mentre nel cinema si lavorava con una sola macchina da presa, in tv le telecamere erano multiple, e quindi il prodotto finale (o «program» come si chiama oggi) veniva fuori senza bisogno degli elaborati montaggi e soprattutto di rifacimenti di ripresa. Ma in esterna, laddove si doveva documentare un qualcosa, era ancora una cinepresa a girare le sequenze, e per fare questo, la carovana della TV consisteva di tre o quattro mezzi, compreso un gruppo elettrogeno, che in autonomia e non diversamente dal cinema operavano sulle indicazioni del regista. E questo comportava tempi di lavorazione e spostamento, assai consistenti.

Grandi scrittori come Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini, Mario Monicelli, per non parlare delle regie di caroselli a firma di registi del calibro di Fellini, si misurarono con l'astro nascente della catalizzazione di folle, e al di là della qualità indiscutibile delle loro inchieste o direzioni, la cosa che più balza all'occhio erano i tempi che avevano a disposizione per i loro racconti. Mesi per curare un documen-

tario, messe in onda anche di quasi cento puntate, come accadde per *Viaggio in Italia*, e ogni puntata durava almeno un'ora.

Ecco il tempo, sì, è l'unico vero parametro di riferimento che ci può far misurare l'evoluzione della Tv. In Italia per i primi 25 anni, non c'era concorrenza, la RAI aveva il monopolio dell'etere, quindi, sia il canone che la pubblicità concorrevano fortemente a dare un benessere economico all'azienda che si poteva permettere di investire in prodotti di qualità, sia a livello di informazione che di intrattenimento. Vi pare poco?

Ma c'era anche una deontologia fortissima, quasi una religione bigotta, nel salvaguardare l'integrità di un telespettatore che doveva essere protetto ed educato. La Tv maestra di costumi e promotrice di alfabetizzazione. Il rispetto per il teleutente si manifestava in tutto, nell'eleganza delle presentazioni e del linguaggio usato nei programmi, nella semplicità del dialogo e nella cautela usata nella diffusione pubblicitaria.

Un esempio per tutti è stato lo show Carosello, che aveva al suo interno prima quattro poi cinque spettacoli, quasi sempre firmati da grandi autori ed attori, che aveva regole rigidissime, uno show durava circa quattro minuti, ma il prodotto reclamizzato poteva apparire solo negli ultimi venti secondi e uno show, una volta andato in onda, doveva aspettare diversi giorni prima di poter essere riproposto, per non fare «lavaggi del cervello» ai telespettatori.

Certo, in un passaggio precedente ho accennato al benessere economico che permetteva questo, in fondo la RAI non doveva rendicontare a nessuno di eventuali perdite, essendo impresa dello stato, ed avendo carattere monopolista, gli ascolti non mancavano mai. Quindi i conti quadravano sempre. Con l'avvento della concorrenza, a metà degli anni '70, le cose cambiarono radicalmente e inesorabilmente. Le private offrirono la possibilità di scegliere, sottrassero introiti pubblicitari, e soprattutto introdussero un linguaggio più dinamico in tempi più serrati. Quella è stata la fine della cinematografia prestata alla tv, ed è stato in qualche modo anche l'inizio della fine di una tv riguardosa dei valori con cui eravamo cresciuti.

Vero è che il Paese stava radicalmente cambiando, il boom economico era finito, l'austerità aveva spallato prepotentemente la porta, le contestazioni giovanili in tutta Europa e in Italia anche, chiedevano spazi e linguaggi diversi. Non solo, l'evoluzione dell'elettronica, che mise definitivamente al bando la pellicola, consentiva riprese rapidissime, nessun tempo di sviluppo ed editing immediato. Gli spazi pubblicitari aumentarono contraendo il tempo, niente più show d'arte per pubblicizzare un dentifricio o un sapone, ma short di sessanta prima e trenta secondi poi, fino ad arrivare ai cinque secondi di oggi. Nel privato la valanga pubblicitaria, ripetuta ossessivamente, garantiva la sopravvivenza delle imprese, nel pubblico si dovette emulare la stessa cosa per non perdere audience. Certo è riduttivo parlare di un media che raggiunge milioni di persone come di un'impresa che tiene conto solo dei numeri, ma la verità è, ahimè, questa.

Con l'avvento di Internet, dei canali tematici satellitari, la guerra si è fatta particolarmente dura. Ci si rende conto che parlare di omicidi e scomparsi alle dieci di mattina fa ascolti? E che se ne parli, poter raggranellare un punto percentuale sugli

ascolti, significa che il passivo aziendale sarà meno pesante, certo la qualità di un tempo sta diventando sempre più un ricordo sbiadito, sempre più in bianco e nero, ma bisogna misurarsi con la realtà. A volte mi chiedono di raccontare in un RVM la storia di una persona che descrive la sua vita, i suoi drammi e i suoi dolori, e quando mi va bene ho 180 secondi per farlo, quando va male non più di 90. Per carità, facciamo tutto, e anche quella di cambiare i tempi di un racconto, è una sfida avvincente, però un po' rimpiango quella grande maestria di un tempo, dove le domande davano il tempo all'interlocutore di rispondere senza ansia, dove la politica era relegata in tribune e non trasformata in show a tutte le ore, dove con l'apparecchio televisivo ci si rilassava o ci si teneva informati senza esserne schiavi condizionati.

Quanto durerà la tv di oggi? Non lo so, il futuro oramai non ci precede più, e forse è un buon motivo per smetterla di interrogarsi e scegliere adesso quel che vogliamo vedere, come si fa quando si sceglie un film, un libro o una commedia a teatro.

L'immagine non silenziosa della scrittura¹

LUIGI TASSONI

UNIVERSITÀ DI PÈCS

PROFESSORE ORDINARIO DI LETTERATURA ITALIANA

DIRETTORE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA E DELL'ISTITUTO DI ROMANISTICA

1. NASCONDIGLI VISIBILI

LA SCRITTURA DI BIGONGIARI SI MUOVE NEI SUOI GENERI DIFFERENTI SOSTENUTA DA UNA MEDESIMA EPISTEMOLOGIA DEL SENSO: LO SCRITTORE SI PREDISPONE NEI CONFRONTI DELLA REALTÀ CON CURIOSITÀ E SORPRESA, STUZZICANDONE L'INVISIBILE ELEMENTO NASCOSTO CHE STA NELLA SOPRAVVIVENZA DEL DATO CAOTICO DI PARTENZA ENTRO LA COMPLESSITÀ DELLA TRAMA DEL visibile (da qui nasce la consonanza avvertita con l'Informale pittorico)². Questa paziente predisposizione allo svolgersi dei fenomeni lo porta a sfilare dal cumulo di elementi captati (come i bastoncini dello shangai) semplicemente singoli eventi che possano avere per il lettore un valore paradigmatico, sinottico, e storico, pur senza perdere di vista la particolarità, il sapore, del fatto in sé, la minuzia dell'istante, la traccia del vissuto (l'attimalità direbbe il poeta, scoprendola nel carattere dei californiani). L'immagine tanto nella poesia quanto nella saggistica di Bigongiari gronda letteralmente di indicazioni che provengono anche dalla realtà altra che sta fuori dall'oggetto d'analisi, ovvero scaturisce dalla percettibilità del guardante che diventa un riferimento sì, ma anche una relazione a più livelli rispetto alla Cosa guardata. Contemporaneamente l'immagine guardata, vissuta, memorizzata, verbalizzata o descritta, diventa un nucleo generatore, autoriproducentesi, dilatato come insieme propulsivo, genetico, debordante al di là del tempo e della specificità del fatto in sé. Parlo, è naturale, del fatto che genera tanto la poesia quanto la critica. Allora lo scrittore non simula affatto di aver raggiunto una parabola conclusiva del Senso, perché la sua esplorazione linguistica in atto, la deriva naturale del suo segno, lo porta in luoghi incogniti a lui stesso: da qui nasce la sorpresa, la vitalità, il

coraggio sperimentale, e la continua freschezza del pensiero. Che è una freschezza ricca di materiali sovrapposti da una mente capace di mettere in gioco i processi sulla tabula immaginativa, e sedotta dalle occasioni nascoste nel reale. Le occasioni di Bigongiari sono del tutto diverse da quelle di Montale: non piccoli punti di rottura, non nodi di allegoria, non evidenze di un fatto riassumibile nel particolare. Al contrario esse risultano attimi propulsivi, portano fuori norma, cercano continuità, e il poeta soppesa senza opporli i rovesci della medaglia, là dove l'instabile, l'imprevisto, costituiscono il sale necessario per quei processi tellurici, come scrive per Turner,³ che danno indicazioni in atto di un'apertura del discorso e della mente verso altro, e in relazione attiva e stretta con il disordine genetico che precede il cosiddetto ordine del discorso.

È questo un valore raro e decisivo per la storia del Novecento, costante nella scrittura poetica e critica di Bigongiari. Mi limiterò a dimostrarlo tenendo sott'occhio un *handbook* come il *Taccuino pittorico*, edito nel giugno del 1994, che per primo ebbi il privilegio di leggere, e accogliere come generoso dono del poeta in una collana che allora curavo. Vorrei appunto ricordare che un libro per Bigongiari era sì frutto del caso cercatore dell'intelligenza, e però era anche la conseguenza di una sorta di disegno naturale spontaneo, una sorta di deriva del pensiero, qualcosa che l'uomo restituisce agli accadimenti del reale, avendo superato in qualche modo la norma del limite. Se un libro non rompe questa placenta del possibile, rimane al di qua della storia e in un certo senso ne è ingoiato.⁴ Così ogni libro di Bigongiari, piuttosto che il raggiungimento di un'ipotesi, ha sempre costituito un esperimento, una tentazione e un nascondiglio. Questo da noi lo hanno capito in pochissimi: gli altri non hanno avuto la pazienza necessaria e l'umiltà per predisporre all'ascolto o alla visione. Come il poeta ha detto in una preziosa intervista raccolta da Fabio Biagioli e Stefano Maldini: «Se noi guardiamo le cose, le cose ci guardano: esiste questo punto di incontro con lo sguardo, dell'evento, di ogni situazione».⁵

Nel suo insieme anche il *Taccuino pittorico* si rivela un connettore di nascondigli e percorsi, e se conta per l'interpretazione dell'opera d'arte, conta anche come testimone di quella scintilla conoscitiva che scaturisce dall'incontro con le immagini dell'arte, e porta sinotticamente all'insieme di un pensiero complesso.⁶ Un pensiero che si svolge come interrogazione del reale in quanto visibile, mentre il vero è l'invisibile (a proposito dei disegni di Leonardo)⁷, e dunque, dice Bigongiari, si può «interrogare ulteriormente l'enigma della realtà (...). La realtà gioca a nascondersi, proprio rivelandosi, a chi crede di essersene impadronito definitivamente» (parlando di Monet).⁸ Così che ogni interpretazione costituisce un testo che a sua volta rifiuta l'armatura del definitivo, il punto apodittico del discorso, mentre continua a vivere come relazione in atto e atto di relazioni. Scrive appunto nella coraggiosa avvertenza a conclusione delle poesie di *Dove finiscono le tracce*, del 1996: «Il testo è paziente, si nasconde nelle sue interferenze, sembra volertisi rivelare continuamente altro da se stesso, ti sconcerta, ti depista, si fissa nelle sue succedanee fissazioni per non farsi scoprire».⁹

Ora, questa scoperta del provvisorio e del depistamento riguarda da vicino il capovolgimento del senso di marcia della conoscenza in una storia, la nostra, che

sembrava si fosse illusa di poter affermare i valori preminenti della conquista del sé, ma che aveva avuto già nell'amatissimo Leopardi una forma di premonizione allorché il poeta sorprende l'io come terreno reattivo alla scoperta dell'altro da sé che sbilancia e persino invade la percezione dello stesso io. Per Bigongiari tale sarà il nodo critico centrale se al problema dedicherà ampia parte del suo continuo studio della posizione leopardiana. Nell'*handbook* pittorico una scintilla a proposito del pittore americano dell'Ottocento, Albert Bierstadt, fra linee confluenti di immagini sovrapposte (l'infanzia, Buffalo Bill, le praterie, il colonnello Cody, Sandokan, il Wild West, Baudelaire, Camus), coinvolge biograficamente lo scrittore con il ricordo della madre che aveva visto da bambina Buffalò Bill a Livorno, e così scatta l'intuizione: tra favola e realtà non esiste differenza, ed è la relazione stessa con il passato ad essere messa in crisi («Che cos'è il passato se non, anch'esso, piuttosto che un rimorso, un desiderio?», si chiede).¹⁰ Il passato, perciò, attivo per via di un particolare che genera uno spostamento:

È l'altro che ci sta dietro le spalle che prepara alla visione dell'altro davanti a noi e che deve passare attraverso di noi, anche se veniamo dall'età dello *Straniero* di Camus. Straniero, oggi, è chi non si estranea dal proprio io, una volta riconosciuta e messa alla prova tutta la sua virtualità.¹¹

Arriviamo, in questa pagina del 1984, alla virtualità dell'io, quest'io contemporaneo rivisitato in se stesso come sistema chiuso e aperto allo stesso tempo, di cui s'accettano i bordi flessibili, elastici, persino mangiucchiati dal suo agire relazionandosi, dalle interferenze, anzi inidentificabile se non si considerasse anche la posizione dell'alterità nel tempo e nello spazio. È questa la zona, complessa e popolata, dell'Angelo nella poesia di Bigongiari, che l'io incontra, come spiega il poeta in un saggio per l'amato Morlotti.¹²

Ecco, questa zona dell'incontro si identifica con il limite sottile, appunto lo scrittore lo dice quasi impercettibile, tra la materia e il caos, la materia originata e il caos generatore che mantengono in atto una dialettica continua. Il Dio, dunque, si nasconde perché non si riconosce compiutamente, e l'odore che avverte, ma anche che avverte chi ne sente il passaggio, forse l'io forse l'Angelo, è proprio la traccia per lo spettatore e per l'interpretante, se la conoscenza umana deve passare per le vie di una traccia, sapendola tessere finché diventa discorso. E il discorso come scrittura lascia trapelare questo universo tracciante perché a sua volta il nuovo lettore ne tenga presente l'origine propulsiva e la materialità linguistica. Chiarissimo, perciò, quanto afferma Bigongiari a proposito di Monet, giacché scrittura e processi creativi fanno tutt'uno nella considerazione di chi li interpreta, analizzando se stesso e mantenendosi anche allo stato ribollente del proprio inizio; a proposito di Monet:

Lo «spettatore» è colui che apre gli occhi alla propria morte e dalla propria morte quotidiana: colui che «vede» come se vedesse per la prima volta, perché qualcosa è in atto, non solo davanti a lui, ma in lui.(...) La natura si nasconde, e tanto più si nasconde quanto più si rivela come propulsione caotica.¹³

Nel *Taccuino pittorico* fra le pagine già ricordate per Morlotti c'è un capitolo, del 1989, che, come se si guardasse allo specchio, il poeta intitola *Io e Morlotti*. Cercando ora di arrivare al punto, permettetemi di citare un brano consistente di quel capitolo, là dove Bigongiari parte dalla concezione di un «informale» come segno che rintraccia «quello che ancora non sappiamo», e passa in un sol colpo d'occhio alla sua epistemologia del Senso sovrapposto e associato per immagini a lui care (nell'ordine, citando Leopardi, Morlotti, Morandi, Ungaretti):

Ricordate la leopardiana lucciola schiacciata da uno dei due giovanotti sulla piazzetta? Costui «ne fa una striscia lucida fra la polvere». Ebbene, certi tratti morlottiani paiono rivelare una consimile granulazione naturale, brillano a unire, (...) in questa prospettiva post-caotica, i punti dove la materia più rivela che è stata toccata a fondo (...). Qui Morlotti davvero pare gestire (...) il valore primo e ultimo dell'esistenza. La materia, qui, s'accende per attrito, frugata nei suoi strati profondi (...), laddove in Morandi s'accende quieta nel suo posarsi in se stessa. In Morandi (...), la sorpresa nasce da una necessaria consuetudine, come nell'idillio tragico di Leopardi, che ha alla propria base quella che egli chiama «assuefazione». L'altro dell'oggetto morandiano è ottenuto attraverso la continua diversificazione dell'identico. (...) Questo si chiama il tempo, che corrompe e diversifica quanto identifica. (...) Morlotti invece ha sommosso la quiete dal fondo (...). La nostra era incerta ha sommosso il limo psico-fisico, lo spessore di storia umana, col suo senso di giustizia e d'ingiustizia strettamente avvinte, che s'andava accumulando, strato su strato, sul fondo come un plancton insieme nutritivo ed esiziale per il nostro drammatico secolo. «E in quel suo torbido/ mi sono rimescolato/ e mi sono conosciuto», aveva già detto Ungaretti.¹⁴

Avete notato come qui si passa dalla granulazione naturale che unisce la materia, all'attrito, agli strati profondi, alla quiete, alla sorpresa, all'assuefazione, alla diversificazione, alla corruzione, per arrivare al «limo psico-fisico» e al plancton del nostro secolo: attraverso le immagini della pittura e della poesia Bigongiari estrae quella sostanza dell'immaginario dinamico, di passaggi e trasformazioni, che motiva tanto la drammaticità quanto la dolcezza, tanto della visione creativa quanto della storia collettiva, come a raffigurarsi informalmente, in modo non figurato, il percorso concreto della conoscenza e dell'esperienza umana.

Ecco, dunque, come il poeta stesso spia l'*odore*, traccia e rintraccia il senso di un secolo attraverso le immagini che materialmente e matericamente danno fondo al suo indagare dentro il linguaggio (quello che è analizzato e quello che lo analizza come guardante) inteso come materia produttore, come provocazione del qualcosa, come geneticità che costituisce un fatto: minimo come la percezione terrosa, massimo come la percezione della storia e dell'etica.

Nella scrittura di Bigongiari non funziona il senso di colpa, che apparirebbe come un senso separatore, mentre ha luogo un immaginario dell'unificazione, del *continuum*, del richiamo che avvicina e mescola le diversità e le distanze. Ecco perché dice del suo Balthus «che ha sostituito all'Eden dei progenitori questa perversa innocenza dei figli della colpa edenica: sul limite pullulante (...) del desiderio».¹⁵ Su questo limite pullulante del desiderio si sollecita la reattività di ogni im-



Firenze 1992. Macrì, Luzi e Bigongiari (Foto M. Berlincioni)

magine, visiva, verbale, mentale, e comunque formata dal linguaggio, al punto che per Bigongiari la memoria trabocca se è dicibile al presente, non come recupero ma come rimescolio e spostamento del tempo. Al contrario di Ungaretti, non c'è desiderio di recupero dell'*objectum* della memoria innocente originaria, ma desiderio di espansione e, se possibile, progressione corruttibile («la perversa innocenza») del suo potenziale iniziale depositato nella mente (e in ogni deposito, si sa, ci sono nascondigli).¹⁶

In questa prospettiva è fortemente indicativo un lacerto di quanto Bigongiari dice guardando una *Maddalena* di Savoldo, quella dal manto argenteo della National Gallery di Londra, dal poeta particolarmente ammirata, e che avrebbe voluto in copertina per il *Taccuino pittorico*: «La vita, in cui la nostra mutazione biologica è immessa, continua: ed è la nostra nostalgia, di cui né il peccato né il pentimento possono eliminare la perplessa ambigua dolcezza».¹⁷

2. L'IMMAGINE DELLO SCRITTORE NON NASCOSTA E NON SILENZIOSA

Ha vissuto, Bigongiari, nel soffio del suo *vento d'ottobre*¹⁸ fin quasi alla fine di quel secolo che aveva profondamente indagato, lungo la scia dell'uomo che tenta l'estrema prova dell'ignoto come fosse felicità silenziosa, lui che era stato bambino in via del Vento (poi via Ventura Vitoni a Pistoia: la paronomasia esistenziale da cui era partito), e, leggendolo, abbiamo ricominciato a percepire la fisicità del silenzio e di quell'infinito potenziale della materia che tocca all'uomo rendere reale, insomma stanarlo, stuzzicarlo, come per fare il solletico al possibile. Così era Bigongiari: un'espirazione del sapere, una sua incontentabile sperimentazione.

Ma la memoria, come dimenticarlo?, è ritorno continuo, tentazione del pieno, non mancanza né mancamento. Ora, se solo si fa visibile il silenzio, esso brulica di immagini che gonfiano, erompono, ne fasciano a grappoli la materia. È lo stesso motivo per cui nell'ultimo capitolo della sua poesia il nascondiglio è stanato in una messa in evidenza.

Non gli rimaneva che mangiare il fuoco, così Emilio Cecchi gli aveva manifestato il suo stupore, e lui il fuoco lo aveva assaporato senza pause, là dove le forme bruciandosi mai lasciano il nulla come zero. E anzi sembrava alimentarsi al fuoco del discorso che forma il substrato del dire, mettendovi sopra la proverbiale molta carne, tanto da trovarvi gli effetti del senso eccedente e creativo. Era in questo come uno dei meravigliosi uomini con gli zendadi del suo infantile circo Gleigh: la meraviglia lo prendeva e lo attraversava, fisicizzata immagine, come un viaggiatore cosmico che sapeva passeggiare con occhi azzurrissimi, occhi senza bende, per i cieli americani come nelle pieghe della pittura e della materia verbale.

Sono stato uno dei suoi allievi all'Università, parecchi fra diretti e indiretti, ed ero convinto, nei miei diciotto anni, che, come Bigongiari raccomandava a lezione, un lettore deve saper ragionare con la propria testa, e affrontare la prova del testo immaginando che, in ogni caso, l'incontro ti cambierà.

Bigongiari sembrava appartenere all'età più giovane perché ne manteneva la gioia, non l'incoscienza, pur riunendo in sé altre età, e le memorie formidabili del secolo stupefacente di cui è stato testimone. Come professore nell'aula cucina conventuale dell'Università fiorentina in via del Parione, parlava con tono pacato e incantato, comunicava lo stupore e la scienza della sua lettura, smuoveva il senso dei testi per farli camminare con le proprie gambe, e questa ritmica meraviglia era l'appuntamento più atteso: il dischiudersi di veri eventi davanti a tante giovani menti. Anche lì, con la sigaretta fra le labbra nell'equilibrio di una lunga cenere, mangiava il fuoco, e ci insegnava a non rimanerne scottati. Era una filologia dell'evento, toccata nei suoi nervi funzionali, con un paziente ascolto della parola e, prima, dei suoni, degli intervalli, delle relazioni. Perciò tanto prometteva e manteneva quell'augurio, «Buon giorno a tutti», con cui si apriva ogni lezione. Campana, Cardarelli, Palazzeschi, Rebora, Sbarbaro, insomma l'intera prima generazione del Novecento veniva interpretata giorno per giorno con il senso della necessità di una scoperta, di un raggio di intenzioni implicite che il caso aveva portato in tutte le sue novità.

Per capirlo può forse servire rammentare ancora quanto Bigongiari ha scritto più di recente nel *Taccuino pittorico*, ovvero: «La scienza è conoscenza di fenomeni relativi ai bisogni umani, anche e soprattutto ai bisogni dell'immaginazione in atto dell'uomo». ¹⁹ Così la scienza diventa in Bigongiari un fatto personale (su questo si aprono le belle pagine dedicate a Lorenzo Lotto nel 1980), cercando nel linguaggio, nei linguaggi, come ha detto con modestia, di descrivere «i punti di frizione in cui (...) la cronaca rivela la sua attitudine a farsi storia». ²⁰

La prima volta che mi si aprirono le porte della casa di piazza Cavallegeri fu dopo due o tre settimane dall'inizio dei corsi universitari, nel novembre 1976, quando salii le scale della palazzina, e da quei primi colloqui nacque un'intervistina. L'Arno e il sole, che invadevano il piccolo studio, ci seguivano fra le altre pareti della casa fra i dipinti a cui lui aveva dato la parola, che da lì in avanti avrei avuto la fortuna di «frequentare» a cadenza settimanale, senza interruzione, per buona parte della mia vita. Persino da lontano ci siamo mandati messaggi che, come oggi intuisco, non avevano solo del privato, erano anzi piccole nuove tappe del dialogo, di cui non sono l'esclusivo interlocutore perché Bigongiari non aveva interlocutori esclusivi. Per esempio una cartolina da New York dove è raffigurato un interno di Matisse, dell'aprile 1987, l'indirizzo scritto da Elena, e il messaggio: «non ti dimentichiamo dall'altro mondo. Dove il tempo corre veloce, tra convegni, seminari e pittura, pittura pittura pittura. Che il mondo finisca in un'immagine?». Il messaggio e l'interrogativo sono senza enfasi, per chi era abituato a superare sempre un confine, e la fine, di cui vi si parla, la stessa del titolo del suo ultimo libro, non è ultimativa: l'immagine racchiude un mondo ma anche lo mostra, ed è come la continuazione della realtà, si pone oltre, più in là, così come le tracce finiscono, ma dove? Forse in un orizzonte che le continua, se il lettore sa ascoltare. Per questo motivo il nascondiglio non è più un luogo dell'assenza per la poesia di Bigongiari, è al contrario l'evidenza della presenza, di un pieno fatto di figure e di interrogazioni, quello stesso che il critico attento di Ungaretti ricordava nelle pagine di addio al poeta: «il riconoscimento infine che il miraggio, anche il miraggio nel deserto, è la

nicchia di un'anima e un corpo». ²¹ La nicchia, appunto, che sembra far sacri l'anima e il corpo, in effetti li mette in evidenza, li contiene, li mostra, li fa tangibili, percettibili, persino reali.

La scrittura per Bigongiari è mossa da un pensiero che si forma e che forma, mentre la parola detta era nel quotidiano una sorta di esca lanciata verso chi ascolta: entrambe avevano e hanno lo stesso respiro, una sintassi di lampi che trascinano con sé delle scie, fatta di chiarezza complessa: da un lato una profondità piena, stratificata nel linguaggio, dall'altro la superficie e la punta del discorso.

Ho sempre pensato che Bigongiari fosse uno spettatore appassionato della vita, attratto dalle sue ironie, tanto da gustarne semplici cose come lo scopone scientifico, tanto da cantare in trattoria canzoni per noi lontanissime, tanto da divertirsi per i giochi di parole, come per la battuta a lui cara, scheggia nell'intenso viaggio in Grecia, del 1953, da cui nacquero dense prose di testimonianza, di quando lui e i suoi compagni si avvicinavano per mare all'isola di Cnosso, udendo forte e sempre più invadente l'abbaiare dei cani, e il poeta sottovoce: «Senti quanti cani intorno a Cnosso». Era l'altra faccia della medaglia: di questo episodio, per esempio, il poeta conserva traccia in un testo del 1995, *La preghiera e l'ordine*, quando parla di «un abbaiare iroso di cani intorno a Cnosso».

La vita e la memoria per Bigongiari non sono state per nulla monumentali, ma hanno sempre conservato il colore divertito, l'aspetto leggero, cosa che addirittura si poteva captare a lezione, magari nel bel mezzo della riflessione sul senso tragico della storia, come avvenne una volta, quando ci parlò di un Montale a metà tra infastidito e divertito, proprio lui autore degli *Ossi*, che si trovava ad avere come vicino di casa l'allora onorevole Bucalossi, sottile coincidenza: buca l'ossi di seppia: che il poeta si sentisse minacciato? O nei risvolti poco noti del viaggio in Egitto, con Angioletti e Zavoli, nel 1954, del sacrosanto rifiuto a entrare nella piramide di Cheope, mentre tutti i compagni ne erano stati letteralmente ingoiati, e lui pazientemente aveva preferito aspettarli fuori, riparandosi dal sole cocente alla bell'e meglio, con la sigaretta appena accesa. Sono immagini che ci restituiscono la fisionomia di un poeta curioso sì ma non desideroso di superare, magari con sforzi che alla sua proverbiale pigrizia saranno sembrati insopportabili, il limite di ciò che, oltre, è privo di attrazione.

O come quella sua mania di professarsi «cartografo mancato», e non solo in quanto collezionista di meravigliose carte geografiche e topografiche, alcune di grande pregio, quanto per il racconto particolareggiato dei punti in cui in viaggio le diverse realtà, le figure, i particolari, si imbattevano in lui, al pari dei viaggi che si immaginava percorrendo con gli occhi le sue mappe come se fossero state un poema epico, somigliante in questo a uno di quei personaggi che piacevano a Calvino.

Bigongiari non amava affatto le separazioni, e neanche la lite, e invece lo interessava il senso continuo e continuamente generato, anche nella contraddizione, combaciante con una visione complessa e non semplicistica della storia che si muove a lunghe ondate. A tutti coloro che frazionavano il senso della vita in dissidi proponeva l'arte della pazienza, l'essere nel cuore del proprio centro gravitazionale, caro e chiaro a chi non ha bisogno di rivincite sul mondo. Per Milo De Angelis, let-

tore tempestivo e partecipe, Bigongiari era «un uomo di grande luce, capace di prendere il tuo discorso dove si era inceppato e di riportartelo più ricco e più vero».²²

L'esergo da Pindaro ad apertura di *Rogo* dice eloquentemente: «Diventa chi sei», e oggi fa pensare anche al fatto che il poeta, il critico, è stato sempre e coerentemente consapevole del luogo della propria presenza, dentro le realtà, identificate come parabola di realtà. Basti leggere la quartina, col verso d'*incipit* eponimo del titolo dell'ultimo libro, nel testo scritto nel 1993, *Là finivano le tracce*: «Dove finiscono le tracce / un Angelo sta a guardia dell'assenza, / o è l'assenza che vede nell'Angelo/ la sua stessa possibile presenza?» (vv.1-4).²³ Immaginate la scena: al limite estremo di ogni esperienza noi riteniamo che le tracce finiscano perché non vediamo oltre, perché nulla sembra oltre tracciabile, eppure quel nulla, quell'assenza che sta al di là della presenza, non è vuoto, ed è materialmente dimostrato dalla presenza dell'angelo, del messaggero, insomma di una figura che nell'amata pittura del Seicento sta fra le cose umane, e che qui, nella poesia di Bigongiari, segna un limite non di chiusura ma di possibilità, di interrogativi, e di sperimentazione non arrendevole persino intorno alla fine stessa di ogni evento.

Si tratta forse di quello stesso angelo che nell'ottobre del 1997 ha invitato Piero a sporgersi oltre il limite, per lui ultimo, dell'assenza, e che lo avrà scoperto bianchissimo e dolce testimone dell'enigma, ancora testimone paziente di un istante eterno?²⁴

NOTE

¹ In occasione del centenario della nascita di Piero Bigongiari.

² Così la spiega Stefano Agosti: «l'informale pittorico rappresenta (...) una situazione-limite: quella stessa, cioè, in cui il sapere dell'Io e il sapere dell'Oggetto attuano una relazione di simbiosi o, per usare un termine più tecnico, di «confusività»»; «nella poesia di Bigongiari (...) si verifica, e in termini abbastanza macroscopici, il precitato fenomeno di relazione confusiva (di interpenetrazione reciproca) dei valori e delle modalità di cui sono normalmente e singolarmente depositari l'enunciazione e l'enunciato (ma si potrebbe anche dire: la predicazione e il referente, o il rēma e il tema». S. Agosti, *La poesia «informale» di Bigongiari*, in *Per Piero Bigongiari*, a cura di E. Biagini, Bulzoni, Roma 1997, pp.16-17.

³ P. Bigongiari, *Elstir tra Turner e Monet*, in *Taccuino pittorico*, Moretti e Vitali, Bergamo 1994, pp.84-89.

⁴ Ripenso con piacere a uno degli illuminanti saggi dedicati da Enza Biagini Sabelli alle scelte di Bigongiari, in particolare: *Piero Bigongiari: i «giochi del caso» fra teoria, critica e poesia*, «Italie», 9, 2005, pp.225-281.

⁵ *Verso un Dio nascosto. Conversazione con Piero Bigongiari*, «ClanDestino», a.XI, 1/1998, p.15.

⁶ Riccardo Donati ha approfondito questo aspetto della critica bigongiariana nel volume *L'invito e il divieto. Piero Bigongiari e l'ermeneutica d'arte*, Società editrice fiorentina, Firenze 2002.

⁷ *Taccuino pittorico*, cit., p.129.

⁸ Ivi, p.101.

⁹ P. Bigongiari, *Dove finiscono le tracce*, Le Lettere, Firenze 1996, p.287.

¹⁰ *Taccuino pittorico*, cit., p.135.

¹¹ Ivi, p.136.

¹² Ivi, p.247.

¹³ Ivi, p.110.

¹⁴ Ivi, pp.193–194.

¹⁵ Ivi, p.124.

¹⁶ Il motivo della perdita dell'innocenza costituisce elemento di scarto generazionale rispetto, ad esempio, al recupero ungarettiano dell'innocenza stessa, e dunque include una differenza sostanziale nelle scelte del linguaggio della poesia. A Ungaretti in una lettera del 2 giugno 1952 Bigongiari scrive, parlando di Firenze: «Qui l'aria aiuta a vedere, non sfoca i fantasmi: e le tentazioni hanno il nome dei peccati mortali, reali presenze delle quali uno può anche innamorarsi. Insomma qui l'innocenza è veramente perduta e l'uomo lo sa». Cfr. P. Bigongiari, G. Ungaretti, «*La certezza della poesia*». *Lettere (1942-1970)*, a cura di T. Spignoli, Edizioni Polistampa, Firenze 2008, pp.139–140.

¹⁷ Ivi, p.220.

¹⁸ *Il vento d'ottobre* è il titolo sotto al quale il poeta raccolse nel 1961 (per Mondadori) le sue traduzioni poetiche, ed è tratto da un verso di Dylan Thomas, «caro amico bizzarro di una stagione prodigiosa di dolore e di speranza». Bigongiari nasce in 15 ottobre 1914 e muore il 7 ottobre del 1997.

¹⁹ *Taccuino pittorico*, cit., p.12.

²⁰ Ivi, p.13.

²¹ P. Bigongiari, *Poesia italiana del Novecento*, tomo II, Il Saggiatore, Milano 1980, p.313.

²² M. De Angelis, *Colloqui sulla poesia*, a cura di I. Visentini, La Vita Felice, Milano 2008, p.125.

²³ Mi riferisco all'ultimo libro voluto dal poeta, *Dove finiscono le tracce (1984–1996)*, Le Lettere, Firenze 1996. Per consonanza con i versi citati ricordo anche il volumetto *Abbandonato dall'Angelo (1987–1991)*, Armando Dadò editore, Locarno 1992.

²⁴ L'ultima poesia di Bigongiari, scritta il 22 settembre 1997, si intitola *È l'istante che è eterno*, compresa ora nel libro postumo *Il silenzio del poema. Poesie 1996–1997*, a cura di P. F. Iacuzzi, Marietti, Genova–Milano 2003, p.127. Cfr. A. Noferi, *Qualche notizia da oltre i confini di «Dove finiscono le tracce»*, «Nuova Antologia», ottobre–dicembre 1997, pp.158–169; e L. Tassoni, *Una sperimentazione non silenziosa. Alcuni dati per la storia di Bigongiari*, «Rivista di Letteratura italiana», XXXII, 3, 2014, pp.93–102.

Sandro Penna traduttore di Paul Claudel

GANDOLFO CASCIO
UNIVERSITÀ DI UTRECHT

IN ITALIA LA TRADUZIONE D'AUTORE È UNA PRASSI CHE NELLA LETTERATURA MODERNA – QUELLA, PER INTENDERSI, CHE HA INIZIO DA MONTI, FOSCOLO E LEOPARDI – E IN QUELLA CONTEMPORANEA HA COINVOLTO BUONA PARTE DEI NOSTRI POETI. TALE ESPERIENZA È SPESSO ARRIVATA A CONCRETIZZARSI IN PUBBLICAZIONI AUTONOME COME SONO I *QUADERNI DI TRADUZIONI*. IL PRIMO FU QUELLO DI MONTALE NEL 1948. PER UNGARETTI LE VERSIONI POETICHE DIVENTANO ADDIRITTURA PARTE DI QUEL PROGETTO INTEGRALE CHE È LA *VITA D'UN UOMO* (VOL. IV, 2010). SOLO SABA NE È PRATICAMENTE RIMASTO ESCLUSO, SE NON SI CONSIDERA LA *Lettera alla madre* di Esenin e una prova, messa da parte, del *Macbeth*. Ma vado con ordine, e vengo a Penna che è l'argomento di questo mio contributo. Sandro Penna (Perugia, 1906 – Roma, 1977) ha affrontato la vita come poteva. Se dobbiamo credergli, era sempre squattrinato e perciò per mantenersi è stato allibratore, contabile, libraio, correttore di bozze, mercante di libri antichi e di cose d'arte e, infine, anche traduttore. Tuttavia, nella sua biografia (che nella sostanza è rimasta priva di ambizioni o grandi avvenimenti), quest'attività è stata marginale e di breve durata. Del resto, come per le altre occupazioni, anche in quest'ultimo caso non è lui a procurarsi questi lavoretti, ma viene aiutato dagli amici nel tentativo, magari inutile, di dare alla sua esistenza non tanto un *ménage* borghese (la borghesia è la classe da cui proviene), quanto un'ombra di normalità. Sarà quel gran manovratore culturale di Roberto Bazlen a fargli avere, in periodo bellico, la traduzione di *Presenza e profezia* di Paul Claudel nel 1943; mentre Cesare Pavese, probabilmente con la mediazione di Carlo Muscetta, gli fece commissionare quella di *Carmen e altri racconti*, quattro testi brevi di Prosper Mérimée (1947, rivista però da Natalia Ginzburg).

Penna, dunque, non scelse questi libri, né considerò negli autori tradotti la possibilità di un confronto, e nemmeno intravide in questo esercizio uno strumento per mettersi alla prova stilisticamente. Unica eccezione la versione dai versi di Adriano che, come faceva Kavafis con le proprie liriche, «aveva trascritti più volte lasciando i fogli sul mucchio delle carte e dei farmaci e delle immondizie»¹. Sono questi:

Animula vagula, blandula
ospite e compagna del corpo,
che ora te ne andrai in luoghi
sì pallidi, sì gelidi, sì nudi
né come solevi darai giochi...

Penna decise di non tradurre quel primo e incantevole verso. Cosa può aver motivato la sua strategia? Certamente la convinzione che la lingua italiana non avrebbe potuto riprodurre la perfezione del verso latino, e che la forza evocativa delle parole originarie, coniugate nella sequela di vezzezzeggiativi, lasciasse comunque spazio alla comprensione grazie allo stimolo dell'eco prodotta. *L'incipit* non è dunque lasciato nella forma originaria per dare l'effetto della citazione furba, semmai la soluzione scelta da Penna conferisce al componimento una vivacità da volgarizzamento, in un tono piano, mediano. La riprova della bontà di questa scelta è data dalla disinvoltura con cui si passa da un codice all'altro senza nemmeno accorgersene. Insomma – senza voler ricorrere a un paradosso – è come quando si pronuncia la formula *Habemus papam*: a che servirebbe tradurla?

Fu dunque la necessità a spingere Penna alla traduzione, tant'è che gli autori di cui s'è occupato appaiono assai distanti dalle sue (presumibili) simpatie. Senonché è bene tenere a mente che le affinità non debbano essere sempre di tipo elettivo, ma possono manifestarsi proprio per opposti. È emblematico in questo senso il caso di Caproni che cercò di proposito gli autori a lui meno prossimi². Ebbene, dopo queste due prove Penna non si preoccupò di trovare nuove commissioni, e sono convinto che la sospensione non dipenda dalla qualità del lavoro consegnato, ma che abbia a che fare con la sua pigrizia. Il poeta, distratto da chissà quale novità, a quel punto avrà pensato di averne abbastanza, e se ne sarà dimenticato.

Anche se queste versioni hanno contato poco nel *curriculum* di Penna, tuttavia esistono e hanno un loro interesse; per questo motivo, avendo io tra le mani una *traduzione d'autore*, desidero condividere questi miei appunti.

Prima di tutto, anche se brevemente, sarà utile mettere a confronto i due libri tradotti da Penna, per annotarne diversità e analogie. Partirei dalla convergenza linguistica: entrambi sono stati scritti in un francese prepotentemente letterario, e senz'altro questo vale per Claudel. Se la questione della lingua è il cruccio principale di ogni scrittore, anche per il traduttore essa rimane la preoccupazione di fondo; non a caso, per quanto Penna avesse un diploma di ragioniere³, le sue traduzioni raggiungono un ottimo livello, e ciò smentisce la voce che *lui-même* mise in giro, cioè d'essere un poeta 'naturale', un beniamino del Cielo. In realtà fu schivo e particolarmente guardingo nei confronti dei marchinegni letterari. Penna davvero leggeva di tutto, la sua casa era colma non solo di quadri importanti e di cianfrusaglie, ma

anche di una gran quantità di libri che, quando può, legge in originale. Se allora non era un poeta letterato (per intenderci né nei modi dannunziani né in quelli di Montale) era però estremamente colto, anche se a modo suo: ovvero *confuso*.

Una seconda corrispondenza è il genere, visto che si tratta di libri in prosa. Tuttavia a questa similarità si contrappone una divergenza altrettanto significativa, perché, mentre l'uno è un testo narrativo, l'altro è una serie di saggi teologici. Ad ogni modo, Penna ebbe a che fare con dei lavori 'frammentari', di un respiro più corto rispetto a un romanzo o a un trattato organico. La relativa brevità delle singole parti non solo l'avrà aiutato nell'organizzazione del lavoro, ma in qualche modo deve averlo illuso d'avere tra le mani qualcosa di più vicino alla propria maniera⁴.



Sandro Penna

Entro adesso nello specifico di *Presenza e profezia*. Il volume viene stampato nel 1942, anche a causa della guerra, nella Friburgo svizzera presso le Éditions de la librairie de l'Université. Raccoglie i saggi *Sur la presence de Dieu*, *La sensation du divin*, *Ecce virgo concipiet*, *Moab ou le recul d'Israel*, *Notes sur les anges*; tra questi, quello dedicato alla Vergine, che è uno dei saggi portanti del libro, era già stato proposto nel '36. Nella bibliografia claudeliana è un titolo imprescindibile per la comprensione dell'opera di un intellettuale che s'è occupato anche di politica, scienza, arte. Claudel è stato un uomo smalzato che seppe stare in contatto con autori alquanto eccentrici rispetto alla sua visione del mondo⁵; scrittore nel '46, verrà eletto accademico di Francia, sebbene non si possa considerare uno scrittore tipico, essendo stato anche un diplomatico. L'anomalia, questa auto-esclusione dal mondo letterario (inteso come il circolo editoria-università-giornali), per quanto solo esteriore, potrebbe considerarsi un punto di contatto con la biografia di Penna. I due durante la stesura delle rispettive carte condividono il macro-contesto (la Storia); ma a livello personale per Penna questi sono anni risolutivi. S'intrattiene con Saba e Montale; nel 1939 pubblica *Poesie* presso Parenti; a Roma, dove ormai si è trasferito stabilmente, frequenta (anche per il commercio di cui dicevo sopra) molti artisti e letterati.

La traduzione esce subito dopo l'edizione originale presso Comunità. Si ricorderà che questa sigla nacque dalla costola della NEI (Nuove Edizioni Ivrea) di Adriano Olivetti che sponsorizzò una linea editoriale *engagé* (ma più in senso etico che ideologico) e votata all'interdisciplinarietà. La sua forma di mecenatismo permise di pubblicare Weil e Kierkegaard, Maritain, Buber e, appunto, Claudel⁶.

Claudel nelle sue opere predilige uno *stylus gravis*, *obligé* com'è anche dal tema che affronta, e che a tratti risulta complesso. Che la lingua sia straordinariamente controllata, ma in modo coatto, lo si percepisce anche per l'evidente ricerca

di un bello astratto. Se ne accorse anche Auden, che in una poesia vuole convincerci che il Tempo gli perdonerà lo sgarro del *bello stile*:

will pardon Paul Claudel,
Pardons him for writing well⁷.

Tanta virtuosità si attua attraverso la modulazione di strumenti retorici particolarmente sofisticati. La costruzione delle frasi sobbalza, a seconda dei passaggi, dalla para- alla ipotassi. Tali *shift* non incoraggiano però un senso di smarrimento ma, al contrario, danno alla pagina una misura controllata, sottomessa e, direi, classica, per quanto l'aggettivo disturbi categorie (storiche, estetiche e stilistiche) molto ampie⁸.

Il tono a volte è sentenzioso, e per quanto riguarda il ritmo si potrebbe definire biblico, dove l'andamento delle frasi può paragonarsi a quello delle strofe di un'ottava. Per non cadere in errore, qui mi limito a questo giacché, trattandosi sempre di prosa, per individuare una qualche struttura metrica programmata sono necessari ben altri strumenti. Di tali caratteristiche stilistiche se ne ritrova un repertorio ampio e significativo, e non saranno dispiaciute a Penna. Quello che forse l'avrà preoccupato non poco è l'esagerata levigatezza della stesura claudeliana. A suo modo, anche Penna è un poeta schizzinoso: il suo lessico, ad esempio, è contraddistinto da lemmi individuali e riconoscibilissimi, ma per quantità è povero (esclusivo) quanto quello di Petrarca. Lo stesso vale per le situazioni. Il vocabolario si limita a pochi sostantivi e aggettivi, tranne alcune deviazioni verso lo *stylus humilis* (e.g. gli orinato, gli operai, i garzoni). La morfologia, se non si considera l'uso di qualche diminutivo, non si distacca dalla norma. Anche la sintassi, a parte qualche dislocazione, è limpida e rispettosa dei codici di uno *stylus mediocris*: il registro medio e borghese.

La lettura in italiano scorre in modo agile, sicuro. La costruzione delle frasi è stata compiuta da chi è competente sia nella lingua di partenza (*source*) sia in quella d'arrivo (*target*). Se qui e là si riscontra una certa *pesanteur*, questa è da attribuire al francese. In traduttologia si parla in questo caso di una versione *source-oriented*, che vuol dire un rispetto pieno e convinto della fonte. Penna, come peraltro ha notato Garboli per la versione della *Carmen*:

evitando le iniziative, si limita alla fedeltà e allo scrupolo della commissione, senza pavoneggiarsi con delle creatività da scrittore vicario, che non gli spettano⁹.

Scartando una 'creatività' di matrice narcisistica, dimostra il suo valore attraverso l' 'inventività'. La differenza sta nella consapevolezza che il lavoro approntato, per quanto abbia un carattere interpretativo, rimane nella sfera dell'artigianato, della riorganizzazione di materiale preesistente. Inoltre quest'approccio tiene a mente che, in generale, il lettore compri un libro perché ha desiderio di leggere quel dato autore e non il traduttore. La strategia applicata è dunque quella dell'imitazione, così ben spiegata da Leopardi – autore molto frequentato da Penna – nel foglio del 25 ottobre 1821 dello *Zibaldone*: «La piena e perfetta imitazione è ciò che costituisce l'essenza

della perfetta traduzione»¹⁰. Il sistema, per citare all'uopo da Claudel, è tutto impegnato a ricreare il senso della frase, perché «Non è il pane che noi vogliamo, è l'essenza del pane, quel *grasso* misterioso del *frumento*» (p. 27).

A questo punto mi preme individuare dei campioni che possano illustrare in modo concreto il procedimento di Penna che, spitzerianamente, mi auguro potranno dare un'idea dell'insieme e fornire lo spunto a qualche riflessione.

Un primo caso da esaminare è l'applicazione delle elisioni davanti a vocale. La pratica serve a evitare che si formi uno iato. Il fenomeno è usuale sia nella lingua parlata sia in quella scritta. Ma mentre nell'uso *standard* ciò avviene essenzialmente per ragioni di pronuncia, in poesia è spesso un accorgimento sfruttato per soddisfare le regole metriche (e si parla di sinalefe). A mo' d'esempio ne riporto alcune riprese nelle pagine 40-43, ma che invero si riscontrano nell'intero saggio: «quest'appetito, ch'Egli', qualcosa ch'è' (il relativo seguito dalla e viene quasi sempre spaccato, rafforzando in la durezza della c), s'apre»; mentre proprio con il pronome Penna decide di non farlo: «Ci è stato accordato». Molto probabilmente egli devia dalla sua stessa regola per non confonderlo con l'avverbio di luogo. La libertà massima se la prende quando, nella medesima frase e a distanza di poche parole, una volta elide e l'altra no: «Non si tratta qui d'una elaborazione dialettica ma di una presa...».

Meno frequente, ma c'è anche, è l'apocope usata per i verbi (e.g. «aguzzar»).

Quello che si può evincere è che, sebbene non sempre sussista l'urgenza d'applicare l'elisione (o il troncamento), il procedimento gli serve a innalzare il registro linguistico della pagina, cioè la poeticizza nell'impianto fonico. Il fatto poi che un tale sistema sia applicato in modo altamente discrezionale, e apparentemente contraddittorio in punti anche attigui, induce a credere che Penna voglia suggerire qualcosa. Quello che conta è che la soluzione proposta non si esperisce, neanche una volta, come un vezzo, anzi dona perfino un sincero brio al ritmo della frase, dà all'insieme unità stilistica, e dunque fa pensare che la medesima scioltezza si riscontrerà nel testo in francese.

Dal punto di vista lessicale, emblematico è il trattamento del sostantivo «enfant/s» che ritorna ben due volte nella prima pagina del capitolo intitolato *La sensazione del divino*. In entrambi i casi Penna lo traduce con «fanciullo/i» che, si sa, è parola-chiave della sua poetica. Nel primo caso, in riferimento all'episodio di Lazzaro, forse questa soluzione può considerarsi una forzatura, quando si considera che «bambino» sarebbe stato ugualmente corretto. Nel secondo la scelta è giustissima: «Des enfants expliquent la Loi aux vieux rabbins» è una frase essenziale (soggetto | verbo | accusativo | dativo) e viene resa in modo letterale:

«Fanciulli spiegano la Legge a vecchi rabbini» (p. 37). L'eliminazione del partitivo si capisce non solo dal punto di vista linguistico, ma allude pure all'ipotesi (in seguito ripresa da Morante) che tutti i fanciulli siano maestri di vita.

Mi pare altresì essenziale far notare che Penna faccia uso del 'Voi' (p. 43). Non so spiegarmi se l'opzione sia stata dettata da una ottemperanza editoriale (il Fascismo aveva abolito l'uso del Lei) o per calcare il francese, quando in italiano per parlare con la Divinità si usa la forma colloquiale del tu. È però vero che in una di

queste frasi dove si usa proprio in virtù dell'antica forma di cortesia, riesce a fare un piccolo miracolo di allitterazioni che delizia chi può leggerle in italiano (p. 43):

VOi dite altrOve che OVe Io sono VOglio che VOi siate con me...

Senza perdere di vista i fanciulli, cui già ho fatto riferimento, ecco un'ultima annotazione su un aspetto squisitamente tematico: riguarda quello discusso nell'ultimo capitolo – che con un *understatement* di cui si può mettere in dubbio la sincerità – viene intitolato *Notes sur les anges*.

Ora, è incontrovertibile che per Penna 'angelo', e il suo intero campo semantico, rappresenti un'altra parola-chiave. Giusta è l'idea di Deidier che questa creatura «è la cristallizzazione fuori del tempo e la realizzazione in un mondo di pura interiorità dell'uomo primigenio»¹¹; ed altrettanto intelligente è l'osservazione etimologica di Tassoni il quale – nell'unico saggio a oggi pubblicato su questa traduzione – pone la parola greca accanto a quella 'italiana' di 'ragazzo' che «vorrebbe sempre dire corriere e messaggero (dall'arabo magrebino *raqqas*)»¹². Ma non solo questo. Nella cerchia di amici romani, che si ritrovava in piazza Del Popolo e che Penna frequentava assiduamente, c'era Elsa Morante; proprio in quegli anni la più grande scrittrice del Novecento era appassionatamente occupata a studiare angelologia¹³. La mia convinzione è dunque che i due, con l'avallo del testo di Claudel, si siano influenzati a vicenda, tant'è che questa documentazione a lei servirà durante la scrittura dei racconti che andava allora pubblicando, e che in modo diretto o come sottofondo affrontano quest'argomento. Penna su quel soggetto avrebbe scritto versi come questi:

Trovato ho il mio angioletto
fra una losca platea.
Fumava un sigaretto
e gli occhi lustrì avea...¹⁴

Scrive Claudel (p. 159):

Così, ogni qualvolta penso agli Angeli, nostri compagni dilette, e tento darne intelligenza e amore ai fanciulli che, intorno a me, da me aspettano l'imbeccata, il mio sguardo pieno di confidenza si volge verso il Cielo stellato.

A una prima lettura comparativa si possono rilevare similitudini che sopravvivono tra le due tipologie di angeli: sia per quanto attiene il loro senso escatologico (per entrambi rappresentano difatti lo strumento della salvezza), sia per quello fenomenologico (l'apparire/apparenza). Ma è solo un'impressione. In Penna lo studio di Claudel, la frequentazione di Morante, e chissà quant'altro, sono divenuti parte del suo sostrato culturale, ma rimane il fatto che i suoi angeli sono *essenzialmente* altra cosa. In Penna tutto, alla fine, si conclude nella poetica del desiderio. In Claudel, invece, questo è un punto di partenza che si risolve con altri strumenti e prospettive.

A ogni buon conto, rimane il fatto che la traduzione di questo paragrafo avrà soddisfatto appieno la fantasia di Penna e, mi piace pensare, l'avrà ricompensato della fatica compiuta fino a quel punto.

NOTE

- ¹ Elio Pecora, *Sandro Penna: una cheta follia* (1984), Milano, Frassinelli, 2006, p. 224; da questa edizione e pagina riprendo anche la citazione dei versi tradotti.
- ² Si veda Giorgio Caproni, *Divagazioni sul tradurre*, in *La scatola nera*, Milano, Garzanti, 1996, pp. 63-64.
- ³ Il nostro Novecento ha diversi esempi di poeti 'diplomati': oltre a Penna anche Montale era ragioniere, mentre Carlo Betocchi era geometra e Giorgio Caproni maestro elementare.
- ⁴ Si ricordi quanto risicate siano le prose di *Un po' di febbre* (1973), scritte proprio tra il '39 e il '41, e licenziate con un'avvertenza di propria mano dove le definisce «una silloge di racconti e foglietti sparsi».
- ⁵ Paul Claudel-André Gide, *Corrèpondance (1899-1926)*, Paris, Gallimard, 2000.
- ⁶ Paul Claudel, *Presenza e profezia*, traduzione di Sandro Penna, Milano, SE, 1992. Da questa edizione saranno riprese le citazioni e riferimenti che farò durante la mia analisi e per comodità del lettore riporto all'interno del discorso il numero di pagina chiuso tra parentesi.
- ⁷ Wystan Hugh Auden, *In Memory of W. B. Yeats* (1939), in *Collected Shorter Poems: 1930-1944*, London, Faber & Faber, 1950, p. 66; «[il Tempo] perdonerà Paul Claudel | Lo perdonerà d'aver scritto bene», trad. mia.
- ⁸ Per un confronto più dettagliato rimando all'*Art poétique* (1907), Paris, Gallimard, 1984; rammentando che il trattato, per il suo carattere particolare e derivato dalla «Poetica Mundi», più che sulla teoria o la prassi della poesia si concentra sul tema dell'ontologia estetica.
- ⁹ Cesare Garboli, *Penna secondo Carmen* (1986), ora in Prosper Mérimée, *Carmen e altri racconti*, Milano, SE, 2012, p. 171.
- ¹⁰ Si ricordi che Attilio Bertolucci intitolò la sua collezione di traduzioni proprio *Imitazioni* (Milano, Scheiwiller, 1994).
- ¹¹ Roberto Deidier, *La poesia di Sandro Penna*, in Giuseppe Langella e Enrico Elli (a cura di), *Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento*, Novara, interlinea, 2011, p. 409.
- ¹² Luigi Tassoni, *Une haleine d'enfant: Penna e Claudel* (1987), in Id., *L'angelo e il suo doppio. Sulla poesia di Sandro Penna*, Bologna, Gedit edizioni, 2004, p. 79.
- ¹³ Solo per giustificare questa proposizione, mi permetto di rimandare al mio *L'estetica dell'ebreo e del cristiano ne «Lo scialle andaluso»* (2007), ora in *Variazioni romane. Studi su Penna, Morante, Wilcock e Pecora*, Amstelveen, Volksuniversiteit Amstelland, 2011, p. 54.
- ¹⁴ Sandro Penna, «Trovato ho il mio angioletto», in *Poesie [1927-1938]*, poi in Id., *Poesie*, Milano, Garzanti, 1989, p. 50.

Giovanni Boccaccio e Anton Francesco Grazzini detto Il Lasca. Donne del *Decameron* e de *Le cene* a confronto.

MICHELE SITÀ

UNIVERSITÀ CATTOLICA PÉTER PÁZMÁNY DI BUDAPEST

QUANDO SI VUOL AFFIANCARE A BOCCACCIO UN ALTRO AUTORE È NORMALE CHE CI SI SENTA UN PO' IN SOGGEZIONE, DA UN LATO PERCHÉ MOLTE COSE SONO STATE AMPIAMENTE DISCUSSE, DALL'ALTRO PERCHÉ A FIANCO AL *DECAMERON* QUALSIASI ALTRA OPERA A QUESTA ISPIRATA SI TROVEREBBE AD IMPALLIDIRE, SENTENDO LA FORZA E L'IMPORTANZA DEL RUOLO, DELLO STILE E DEI PERSONAGGI BOCCACCESCHI. Due secoli dopo la stesura del *Decameron* credo che Anton Francesco Grazzini, con *Le cene*, sia riuscito non solo a ricreare le tipiche atmosfere che si respiravano nell'opera di Boccaccio, ma anche ad inserire al suo interno dei personaggi femminili di incredibile forza scenica. Non è qui il caso di approfondire le notizie relative a Grazzini¹ (1504–1584), basti ricordare che nonostante fu all'epoca un personaggio di grande rilievo (fondatore tra gli altri dell'Accademia degli Umidi e dell'Accademia della Crusca), cadde ben presto nel dimenticatoio. Bisognerà attendere altri due secoli e giungere al 1700 per poter riscoprire l'opera di Grazzini, legata oggi soprattutto a *Le cene*. Per lungo tempo quest'opera venne trascurata, fu lo stesso Grazzini a diffondere un alone di provvisorietà ed incompletezza attorno a *Le cene*, non solo per le varie note ed i continui cambiamenti, ma anche per il desiderio stesso dell'autore di concentrarsi principalmente sulle commedie e sulle poesie burlesche e pastorali.² Il ritorno a quest'autore avvenne in primo luogo per un interesse linguistico, per il desiderio di ritrovare un narrare semplice e spontaneo, come ancora viene documentato in un'edizione del 1810 in cui si dice che, per rivelare il pregio di quest'opera, «basterà il dire ch'esse citate furono dagli Accademici della Crusca, come uno de' fonti più limpidi della pura e gentile favella italiana»³. Il Lasca, così come venne chiamato Grazzini negli ambienti dell'Accademia degli Umidi, utilizza una lingua viva, diretta, che diventa essa stessa un vero e

proprio strumento letterario. Boccaccio era ormai diventato un modello, tuttavia la sua influenza sembrava essersi diluita nel tempo, fu proprio negli anni in cui vennero composte *Le cene*, ovvero intorno al 1540, che si riscontra una significativa concentrazione di novelle d'ispirazione boccaccesca. Anche le commedie⁴ del Lasca risentono dell'influenza di Boccaccio, in particolare *La pinzochera*⁵, pubblicata nel 1582, laddove il protagonista vorrebbe entrare invisibilmente a casa di una donna sposata. In questo caso la burla e la beffa hanno non solo atmosfere che richiamano in modo inequivocabile il *Decameron*, ma presentano anche delle figure femminili d'indubbia somiglianza. Se tuttavia è vero che Boccaccio riconosce un valore esclusivo e particolare alla donna, si dovrà riconoscere a Grazzini di aver riproposto delle figure femminili originali ed estremamente interessanti, simili e diverse al tempo stesso rispetto alle donne che già furono protagoniste del *Decameron*. Si tratta di donne che amano e soffrono, donne capaci di utilizzare la loro intelligenza ed altrettanto pronte a farsi valere, grazie alla loro astuzia, anche nelle situazioni più difficili. La burla porta sulla scena sentimenti che vengono resi più umani e concreti, ciò è dovuto anche grazie alla presenza delle donne, osservate e descritte per la prima volta da un punto di vista terreno e, forse ancor di più nel caso di Grazzini, mostrate in tutta la loro spontaneità, senza alcun desiderio di scavo psicologico, semplici e dirette, vivaci e pronte al sorriso. Rileggere alcune novelle di questi due autori attraverso la lente delle figure femminili da loro create e descritte, credo rappresenti non solo un punto di vista che offre un particolare fascino, ma anche un interessante motivo di confronto tra questi due scrittori.

APPROCCI STILISTICI ED ATMOSFERE

Le caratteristiche stilistiche de *Le cene*, come già si accennava, rappresentano una questione fondamentale per il modo di approcciarsi a quest'opera, si tratta di un registro linguistico che, ovviamente, viene a toccare anche il modo di esprimersi delle donne presenti nelle varie novelle. La scrittura e lo stile sembrerebbero non preoccuparsi minimamente di alcuna ricercatezza, non sono presenti se non brevi e poco strutturati giudizi sui fatti narrati e, per concludere, i personaggi che popolano le novelle non hanno un grande spessore caratteriale, taluni sembrerebbero addirittura un abbozzo fatto con tratti leggeri e poco visibili. In parte tutto ciò è vero, tuttavia questi personaggi sono volutamente presentati con estrema leggerezza, assecondando quello che Brusagli definisce un «tono medio, visibilmente disimpegnato, dell'esercizio novellistico grazziniiano»⁶. Viste le proprie origini Grazzini si rifece, come avvenne per lo stesso Boccaccio, alla ricchezza dello spirito linguistico toscano, ricco di battute argute, costellato ad ogni frase da atteggiamenti comici, da ammiccamenti che le parole sembrano mostrare subito di fronte agli occhi: «nel Lasca vi era un estro fiorentino – afferma Emanuelli – ed anche vi era un sapore popolano di vita (da canto carnascialesco⁷, per intenderci), però il gusto di viverla non è così superficiale come tutti vorrebbero mostrarci»⁸. Il legame tra *Le cene* e la Toscana, in particolare Firenze, non si limita certo a richiami linguistici ed atmosfere-

re, Firenze è il palcoscenico che ospita quasi tutti i racconti e, l'autore, si impegna ad enunciare con chiarezza i luoghi che di volta in volta sono protagonisti: «non solo i luoghi deputati della vita sociale cittadina – la Piazza dei Signori, Mercato Vecchio e Nuovo, il Palazzo del Podestà, il Duomo – divengono *mansiones* obbligate delle *Cene*, ma ogni azione, ogni movimento dei personaggi si svolge entro uno spazio di sicura nomenclatura»⁹. È quindi all'interno di questa cornice, linguistica e geograficamente ben definita, che si lascia spazio alla crescita dei personaggi, delle loro storie, delle beffe ed anche della violenza che spesso ne consegue, una violenza lontana da Boccaccio ma ben presente in molte novelle del Cinquecento¹⁰. Anche le donne del Lasca nascono così, prendono vita, dinamismo ed energia proprio dalla mordacità e dal brio della lingua che le racconta e le descrive. Se è vero che in Boccaccio si raggiungono delle finezze stilistiche senza eguali, se è altrettanto vero che egli entra in profondità anche nei personaggi femminili, bisognerà notare che Grazzini, pur portando davanti ai nostri occhi delle donne che sprigionano tutta la loro espressività, rimane inequivocabilmente più popolare, talvolta persino un po' sguaiato. Questa popolarità che si respira, tuttavia, non ha certo i caratteri negativi di una fatua frivolezza, vi è un modo fresco e diretto di raggiungere il lettore che, soprattutto nelle figure di donna, raggiunge livelli di spontanea colloquialità. Ovviamente lo stile di Grazzini rispecchia la tradizione boccaccesca, nonostante ciò non si raggiungono i livelli di impostazione¹¹ e varietà tematica del *Decameron*, le novelle de *Le cene* non sono suddivise con lo stesso scrupoloso rigore prestato da Boccaccio, tutto si svolge su un piano più leggero, più diretto e conviviale. Sempre Brusca gli dimostra chiaramente che «la *variatio* boccaccesca è distrutta per dare luogo ad un criterio di serialità, mentre la ricca tradizione della novella volgare si contrae pressoché esclusivamente all'unica figura narrativa della beffa, iterata quasi senza eccezioni per tutta la raccolta»¹². Pur tuttavia l'episodio iniziale è un chiaro esempio di freschezza stilistica, è un brano di grande abilità che si presta ad una scorrevole e piacevole lettura, non si tratta quindi, a mio parere, di una semplice maestria letteraria, priva di ambizioni o di qualsivoglia funzione simbolica e costruttiva. Più in generale Emanuelli nota, rifacendosi al già accennato spirito popolare del Lasca, che questa sua peculiarità «non consiste soltanto nella lingua, ma anche in quell'immettere gli uomini e le cose dentro una cornice scevra di inutili bellurie, in quel rifuggire le astruserie e le complicazioni, in una parola nella sua naturalezza d'eloquio e di psicologia»¹³. La conferma a questa ipotesi la si ritrova, a mio avviso, proprio nel fatto che le donne de *Le cene* diventano subito protagoniste, laddove ne *La introduzione al novellare* la padrona di casa, descritta come «avvenevole e manierosa»¹⁴, chiama subito a sé altre quattro giovani donne «nobili e belle tutte, leggiadre e graziose a meraviglia»¹⁵. L'idea dell'atmosfera burlesca e scherzosa è immediatamente presente fin dalle prime battute, quando la padrona di casa invita le ragazze da lei riunite a fare una «guerra terribile»¹⁶, esortandole a salire sul tetto e a lanciare palle di neve addosso ai ragazzi. Si tratta di un primo approccio che potrebbe passare inosservato, quasi insignificante, eppure quella posizione che eleva le donne verso la sommità, anche spazialmente posizionate in alto rispetto agli uomini, è comunque indicativa della possibilità delle

ragazze non solo di gareggiare alla pari, ma anche di poter ottenere, grazie alla vivacità del ragionamento, dei meritati successi. Altra considerazione da fare riguarda il linguaggio militare e l'atteggiamento tattico: oltre alla parola "guerra" vengono utilizzati altri termini bellici come "assalto" e "scaramuccia", ma l'impostazione stessa dell'attacco delle donne nei confronti degli uomini è ben studiata, consapevole del fatto che agendo in quel modo le fanciulle avrebbero colto di sorpresa i ragazzi, i quali «sendo di sotto [...] si troveranno malconci»¹⁷. Che le donne non siano delle sprovvedute lo vediamo anche nel tentativo successivo di vendetta da parte dei giovani, un tentativo facilmente sventato che porta pian piano alla fine della "battaglia", riportando i toni a quelli tipici del gioco e dell'atmosfera scherzosa del carnevale. Una volta messa da parte la sfida gli uomini possono riavvicinarsi alle ragazze, in quest'occasione saranno le donne stesse a consentirlo, cercando quindi di creare le prerogative per poter raccontare piacevolmente, gli uni alle altre, delle storie: «poi ch'elle ebbero scampato la mala ventura»¹⁸ decisero di chiamare i giovani per parlare, cantare e trascorrere un po' di tempo insieme e in armonia.

Il riferimento a Boccaccio è non solo chiaro nell'impostazione ma diviene anche deliberata citazione, elemento stesso del novellare del Grazzini, che mette materialmente sottobraccio ad uno dei giovani le cento novelle di Boccaccio, subito definite come il libro più «bello e il più utile che fusse mai composto»¹⁹. Si noti tuttavia, come afferma Brusciagli, che l'inizio de *Le cene* è «una sorta di disconoscimento dei padri: non eccentrico, d'altronde, rispetto alla linea culturale degli Umidi»²⁰. Quel libro sottobraccio sta quindi ad indicare non solo una inequivocabile fonte di ispirazione, ma anche un modello da cui distanziarsi. Sarà sempre la padrona di casa a condurre il gioco, se le altre donne sembrano quasi offuscate dal suo saper fare, gli uomini sembrano qui delle figure dai contorni ancor meno delineati, almeno per il momento. Non sarà quindi il libro sottobraccio del Boccaccio a tener compagnia all'allegria comitiva, costretta lì a proteggersi dalla neve e dalla fitta pioggia che li ha improvvisamente bloccati, bensì qualcosa di molto più originale, ovvero delle favole inventate da ognuno di loro. La stessa padrona di casa dice che queste storie «non saranno né tanto belle né tanto buone, non saranno anche né tanto viste né tanto udite»²¹, di certo non mancheranno però l'ingegno e la fantasia. Siamo inoltre a carnevale, è tempo di divertirsi, di travestirsi, è il tempo in cui le donne si vestono da uomini, ma prima di cominciare le narrazioni c'è bisogno di dettare qualche regola, a farlo sarà ancora la padrona di casa, il cui parlare piacque così tanto a tutti che «non si potrebbe pure immaginare im-partè»²².

Stili ed atmosfere presentano quindi indubbe affinità, tuttavia in Boccaccio abbiamo una varietà incredibile di caratteri ed espressioni dell'umanità, laddove in Grazzini rimaniamo invece ancorati ad una consequenziale serialità delle beffe²³. La psicologia delle donne presenti nel *Decameron* lascia posto, ne *Le cene*, ad un maggiore disimpegno linguistico, forse anche per questo si cerca un'estrema precisione dei luoghi, dando concretezza a quel che sta attorno e rendendo tutto più materiale e palpabile. Per far ciò, come si è visto, vengono talvolta usati anche degli stratagemmi, ne sono un chiaro esempio i termini presi a prestito dal linguaggio militare, parole che danno un'idea immediata di una sorta di gioco di ruolo, di una

sfida che è al tempo stesso svago, battaglia e vita. Il punto di partenza è e resta Boccaccio, il distacco dalla fonte diviene tuttavia chiaro e simbolico al tempo stesso, mostrando una consapevole rinuncia all'approfondimento stilistico, tematico e descrittivo, con tutto ciò che ne consegue.

D O N N E V E R E E Q U O T I D I A N I T À

In Boccaccio, com'è noto, non è una semplice nevicata o un grande acquazzone a far sì che dei giovani si riuniscano a raccontare e a raccontarsi, la peste del 1348 indica il ben preciso stato d'animo dell'«onesta brigata» boccaccesca, venuta a riunirsi quasi per necessità «nel pestilenzioso tempo della passata mortalità»²⁴. Non vi sono qui libri sottobraccio da emulare, ma vi è il forte desiderio di opporsi al degrado ed alla disgregazione morale: i giovani si assumono quindi l'importante responsabilità di mostrare, con le loro storie, la via giusta e quella sbagliata, indicando così una luce ed un'ombra che si possano sostituire all'angoscia ed alle innumerevoli conseguenze della peste. Se il Lasca dava subito la parola alle donne ed immergeva immediatamente il lettore all'interno del gioco, Boccaccio sente invece il bisogno di giustificare l'incedere delle sue novelle e presentarci lui stesso, con benevolenza, la figura femminile. La grande novità del *Decameron* non sta solo nel far uscire la donna dal silenzio e dal buio, la letteratura era già costellata da tematiche amorose e dediche rivolte alle donne, qui però si presenta una descrizione a tutt'ondo del mondo femminile, una rappresentazione assolutamente non convenzionale e ricca di tratti originali²⁵. Già il *Proemio* ha una grande acutezza e profondità nel tratteggiare l'universo delle donne, non più angeli intoccabili bensì donne che «dentro a' delicati petti, temendo e vergognando, tengono l'amorose fiamme nascose»²⁶, si tratta di donne immortalate nella loro quotidianità, donne che amano, soffrono, tradiscono, donne costrette ad un determinato ruolo sociale che sta loro troppo stretto, donne a cui spesso non è permesso sfogare, consolare o liberare le proprie malinconie²⁷. Questo approfondimento porta a delineare un quadro ben preciso di intenti e circostanze, anche se è vero che, rispetto a *Le cene*, manca inizialmente quel confronto diretto e quella presa di posizione della donna che, fin dalle prime fila del discorso, detta regole e suggerisce il da farsi. Nel *Decameron* è Boccaccio stesso a voler indicare la via, è lui a dare le direttive e ad indirizzare i pensieri delle donne, anche in vista delle future lettrici che, in tal modo, potranno da queste storie trarre «diletto delle sollazzevoli cose in quelle mostrate e utile consiglio [...] potranno conoscere quello che sia da fuggire e che sia similmente da seguire»²⁸. Il fatto che sia lo stesso autore a presentare le donne è significativo, tuttavia se è vero che le donne diventano parte attiva e concreta dei vari intrecci, bisognerà notare anche che queste, pur diventando personaggi, pur aiutando a riportare il sentimento amoroso ad un livello sensuale e terreno, rimangono comunque personaggi narrati, descritti, in un certo senso riordinati, guidati dalla mano e dall'idea dell'autore stesso.

Gli ingredienti che caratterizzano le donne del *Decameron* e quelle de *Le cene* sono molto simili tra loro, l'amore è un sentimento umano che intreccia attorno a

sè carne e spirito, è intriso quindi d'illusioni e delusioni, di felicità e tristezza, di sofferenza e gelosia, senza tralasciare frequenti e dolorose venature d'odio. La donna è quindi protagonista sia in Boccaccio che in Grazzini, tuttavia la dedica stessa del *Decameron* alle donne, se è vero che da un lato emancipa il ruolo da queste ricoperto nella società, dall'altro sembra assegnare all'autore non solo il compito di raccontarle, ma anche quello di offrir loro, come si diceva in precedenza, sia il piacere della lettura che l'utilità dei messaggi offerti: «acciò che in parte per me s'amendi il peccato della fortuna»²⁹. Non più donna ombra, non più donna chiusa in determinati ruoli, ma pur sempre donna narrata che, pur se dotata di coraggio ed intelligenza, sembra tuttavia essere rilegata principalmente all'interno della sfera erotica. Sia le donne del *Decameron* che quelle de *Le cene* non rappresentano quindi la donna angelicata, tuttavia, soprattutto nel caso di Grazzini, si tratta di figure che non vogliono rappresentare né un modello da seguire né un esempio da imitare. Si tratta di donne vere, reali, quotidiane,³⁰ non rappresentano il dover essere bensì l'essere in tutta la sua libertà.³¹ Si deve tuttavia notare che nell'opera di Grazzini manca totalmente il desiderio, o anche il minimo proposito, di mostrare cosa si debba fuggire e cosa si debba, eventualmente, seguire. Le beffe sembrano qui farla da padrone, in alcune storie si acuisce il sadismo, vengono fuori persecuzioni e malattie, ma anche rabbia, violenza e pazzia. Tutto ciò non è tuttavia in funzione del dover o non dover essere delle donne, si tratta più che altro di un semplice spasso dai toni divertiti. Questa voglia di beffe talvolta mostra le proprie carte in maniera evidente, un sorriso spesso rimette a posto gli equilibri che sembravano essersi rotti, talvolta ci si accorge invece di come sia il semplice vezzo linguistico ad accompagnare i personaggi e a delineare i loro tratti. Le descrizioni del Lasca sono spesso caricature, a volte persino grossolane, il suo obiettivo non par essere, quindi, quello di descrivere la loro moralità in base ai loro tratti fisici. Vi è sempre nelle sue descrizioni una sorta di esuberanza stilistica, un desiderio di esagerare per dare una forma evidente e lampante al lettore, un'immagine chiara e comica bell'e pronta, che non distraga la lettura dal clima burlesco, che faccia capire subito come si presenti esternamente la persona di cui si parla. Ciò lo si nota già nella prima novella della prima cena, laddove ad essere descritta è la serva Sandra: «ventidue anni, bassa, ma grossa della persona e compressa e alquanto brunetta: le carni aveva fresche e sode, ma nel viso colorita e accesa: gli occhi erano grossi, e piuttosto che no lagrimosi e in fuori, di modo che pareva che schizzar le volessero dalla testa, e che gittassero fuoco»³². Non è certo una gran bellezza quella descrittaci dal Lasca, tuttavia al lettore sembra proprio di immaginarla, soprattutto quando il padrone di casa, Salvestro, le chiede di vegliar sulla moglie malata e di star bene attenta a raccogliere in un contenitore le urine della donna da portare al medico. Sorte volle che, per evitare l'accusa di non aver condotto a giusto fine il compito affidatole, si trovò a dover consegnare a Salvestro le proprie urine e non quelle della moglie. Senza andar oltre nella storia, credo sia interessante notare come alla fine, quando tutto l'intreccio viene ormai dipanato, durante il carnevale, Salvestro, la moglie e Sandra si ritrovino, dopo cena, in un clima festoso e, tra una ciancia e l'altra, Sandra rivela quanto accaduto, concludendo la serata nell'ilarità generale, tanto che «intorno a cciò pensando [...]

dolevano loro gli occhi»³³, anche quegli occhi grossi che parevano uscir fuori dalla testa, quegli occhi che pareva gettassero fuoco, spingendosi verso l'esterno di quella donna bassa, grossa, compressa e colorita. La descrizione di Sandra ci rimanda alla moglie di Pietro di Vinciolo, anch'essa descritta da Boccaccio come «una giovane compressa, di pel rosso e accesa»³⁴. In questo caso la protagonista viene sposata da Pietro per nascondere agli occhi ed alle lingue altrui le sue tendenze omosessuali che, con il passare del tempo, portarono la donna all'insoddisfazione ed al desiderio di tradimento. A dar consiglio alla moglie di Pietro sarà un'anziana donna che, pur non venendo descritta in maniera chiara, già per la sua età sembrerebbe rappresentare la saggezza. In effetti il suo discorso, che in realtà par essere un incitamento al tradimento, viene in qualche modo camuffato da una sorta di riflessione sul trascorrere del tempo, sul veloce sfiorire della giovinezza e sulla necessità di evitare disillusioni e rimpianti. Anche qui non è il caso di entrare nei particolari della novella, basti notare però che ci sono nell'intreccio dei tentativi abbozzati di giudizio morale, così come le stesse pillole di saggezza risultano scherzose ed alquanto disinvolute. Quando Pietro andrà a cena fuori e lascerà sola la moglie, quest'ultima approfitterà della situazione favorevole per invitare a casa un giovinetto. Sorte vuole che Pietro rientrerà prima perché, guarda caso, l'amico da cui era andato a cena aveva scoperto, proprio quella sera, il tradimento della propria moglie. In quest'occasione i giudizi pseudo-morali ed i discorsi sulla traditrice non verranno risparmiati, tuttavia, quando il marito scoprirà il giovinetto ed il tradimento della propria moglie, la novella si concluderà con lo stesso ilare umore di quella di Grazzini. Il giovinetto, che già in precedenza aveva attirato le attenzioni di Pietro, rimarrà a cenare e a dormire con la coppia, tutto sembrerebbe quindi essersi risolto in maniera pacifica.

Da questi due esempi di donne risulta evidente che, nonostante Grazzini approfondisca meno i caratteri dei personaggi, in questo ed in altri casi si troverà a fornire non solo una descrizione fisica più dettagliata dei personaggi femminili ma, in un certo senso, a riutilizzare i dettagli della descrizione, a riprendere durante l'intreccio le loro caratteristiche fisiche per renderle funzionali alla storia ed alla migliore comprensione dei personaggi. In entrambi i casi abbiamo donne concrete, figure femminili di straordinaria e sincera autenticità, tuttavia l'abituale veridicità delle donne di Grazzini giunge senza alcun orpello, la loro fisicità è in un certo senso fine a se stessa, non vuol portare esempi di vita da seguire o da evitare, arriva però, forse anche per questo, nel bene e nel male, in tutta la loro esteriore corporeità.

CARATTERIZZAZIONI FEMMINILI:

TRA INTROSPEZIONE, SCHIETTEZZA E CONVIVIALITÀ

Il tono usato da Boccaccio ha indubbiamente una maggiore solennità, talvolta potremmo definirlo quasi tragico, soprattutto pensando alle minuziose descrizioni relative alle conseguenze della peste. La prima cosa che si nota è il disfacimento fisico, il comparire di macchie e gonfiori, molti indizi di morte, siamo quindi lontani dai toni scherzosi utilizzati da Grazzini. Il degrado fisico e la noncuranza estetica, come

già si è visto, vengono presentate in vari modi, se da un lato sono il risultato della malattia, dall'altro presentano semplici sfumature comiche e caricaturali che, di conseguenza, suggeriscono atmosfere e delineano, soprattutto in Boccaccio, i tratti psicologici dei vari personaggi. Tuttavia bisognerà notare il non raro tentativo di camuffare e confondere, con queste caricature esteriori, le realtà psicologiche che possono nascondersi dietro le apparenze. Si tratta quindi di una sorta di monito a non fermarsi al primo sguardo, ad andare oltre il velo dell'esteriorità per comprendere meglio la verità delle numerose figure di donna che Boccaccio descrive. Senza contare qualche personaggio femminile di secondaria importanza, potremmo ridurre solo a due le donne del *Decameron* descritte in tutta la loro bruttezza: si tratta ovviamente della serva Nuta e di Ciutazza. La descrizione di Nuta è micidiale, è piccola e grassa, con le scarpette tutte rotte, le calze sdrucite, una maglietta rattoppata, vestita più di macchie che di colore, per finire con un cappuccio sopra al quale vi era tanto untume che avrebbe condito il calderone in cui cucinano i monaci per un intero monastero. Di Ciutazza già dice molto il nome, trasformato dall'originale Ciuta «perché così cagnazzo viso avea»³⁵. In questa descrizione Boccaccio calca la mano, non era giovane ed «aveva il più brutto viso e il più contraffatto che si vedesse mai: ché ella aveva il naso schiacciato forte e la bocca torta e le labbra grosse e i denti mal composti e grandi, e sentiva del guercio, né mai era senza mal d'occhi, con un color verde e giallo [...] era sciancata e un poco monca dal lato destro»³⁶. Nonostante tutto, precisa il Boccaccio, «benché ella fosse contraffatta della persona, ella era pure alquanto maliziosetta»³⁷. In entrambi i casi non si tratta tuttavia di descrizioni fini a se stesse, non dovevano solo suscitare il riso ma tendevano a rappresentare, oltre alla condizione sociale, la loro degradazione morale e spirituale.³⁸

Si è già accennato al fatto che né Boccaccio né Grazzini portano in scena la donna angelicata presente nella precedente letteratura, tuttavia, di contro alle descrizioni appena sentite di donne alquanto malconce e di brutto aspetto, bisognerà notare che la bellezza femminile non è certo assente. La stessa Amaranta, questo è il nome della padrona di casa de *Le cene*, non solo si presenta bella e sicura di sé, dall'aspetto possente ed energico, ma nell'*Introduzione* alla seconda cena viene definita «grande e ben fatta della persona, aveva bellezza ne l'aspetto, maestà nella fronte, dolcezza negli occhi, grazia nella bocca, gravità nelle parole, e leggiadria e suavità negli atti e ne' movimenti»³⁹. È una donna che sa comportarsi e sa vestirsi con gusto, senza eccessi, con semplicità ed eleganza, tanto che proprio qui Grazzini si lascia prendere la mano, affermando che Amaranta «rassembrava Dea celeste e divina che donna terrena e mortale»⁴⁰. Questo richiamo alla divinità la pone al di sopra di tutti gli altri personaggi, non la rende angelica ma, se così potremmo dire, le offre caratteristiche ancor più profonde della donna-angelo. Amaranta è una donna estremamente emancipata e moderna, sa essere decisa senza perdere la femminilità, è astuta ed arguta, intelligente, maliziosa e ricca di spirito al tempo stesso. Se da un lato Boccaccio riesce a scavare nella psicologia delle sue donne, in uno studio introspettivo senza eguali, in una ricerca delle varie sfumature della loro anima, dall'altro Grazzini ci pone di fronte al fatto compiuto, il suo scopo non è quello di scavare nella coscienza e nei caratteri, bensì di consegnarci delle donne

meramente conviviali, così come conviviale è il procedere del novellare, dove i narratori si succedono quasi per caso, in maniera spontanea e meno costruita. Il panorama delle donne presenti in entrambe le opere è quindi variegato, siamo partiti qui da una concezione estetica piuttosto semplice come quella di bruttezza e bellezza proprio perché esprime, in maniera evidente, la concretezza dell'espressione, il soffermarsi ad un aspetto e ad un sentimento che richiama un giudizio soggettivo. Certo la tipologia stessa delle novelle de *Le cene* è anche più limitata rispetto al *Decameron*, ma ci sono degli equilibri importanti che vengono rispettati, oltre alle beffe sono presenti anche qui perfidia ed astuzia, grazia e tenue volgarità, il tutto condito da un altalenarsi di situazioni tipicamente umane.

Il mantenimento e la salvaguardia di questo equilibrio il Lasca li affida proprio alle donne, alla loro capacità di alternare il serio ed il faceto, così che dopo una novella rigida ed una villana, ne seguirà un'altra che, come ci vuol subito rivelare Galatea, sarà una sorta di via di mezzo tra le due, dove non ci saranno solo parole e risa ma neanche atmosfere troppo rigorose. Di Galatea, narratrice della quarta novella della prima cena, Grazzini ci tiene a dire che era «non men bella e vaga che cortese e piacevole, con leggiadra favella»⁴¹, facendo sì che bastino queste poche indicazioni per immergerci nei toni della storia che verrà poi a prender corpo. L'alternanza viene anche qui rispettata, sarà così che nella novella successiva troviamo invece una delle donne più disgraziate e drammatiche de *Le cene*, si tratta di Pippa, moglie e madre premurosa che cambierà natura, diventando tragicamente vittima e carnefice. L'evoluzione di questo personaggio dimostra ancora una volta, con forza, la capacità narrativa e stilistica di Grazzini. Abbiamo un marito che diventa ricco con l'inganno e, per usufruire di questa ricchezza, è costretto ad allontanarsi momentaneamente; vi è poi una donna che teme l'abbandono, teme per i propri figli, teme di non poter dargli sostentamento. Il marito mantiene la parola, torna ricchissimo, ma a questo punto, per lo stesso volere di Pippa, entrano in casa altre due figure femminili. Si tratta di una vecchierella e della sua bellissima figliuola Maddalena, accolte in casa da Pippa affinché potessero aiutarla nei lavori di casa. «Ma la fortuna invidiosa – osserva Grazzini riprendendo una tematica cara a Boccaccio⁴² – che sempre fu nemica de i contenti e de i mondani piaceri, ordinò in guisa che la letizia loro in dolore, la dolcezza in amaritudine, e il riso in pianto prestantemente si rivolse»⁴³. Le donne spesso sono cagione del proprio stesso male, talvolta senza avvedersene, spinte dalla cieca forza della sorte, fu così che il marito di Pippa s'innamorò della giovane Maddalena, convincendo con denari la vecchierella «dimodochè la figliuola conobbe carnalmente»⁴⁴. La tragedia è vicina, Pippa scopre gli altarini, il rapporto si logora, la gelosia e la rabbia prendono il sopravvento. La vendetta di Pippa non tarda ad arrivare, ma sarà un'arma a doppio taglio, non è una vendetta astuta ma cieca, cieca come la gelosia da cui ha preso le mosse. La donna svelerà quindi al magistrato i cattivi affari del marito, la famiglia cadrà nella povertà, l'uomo sarà giustiziato in pubblico, la vecchierella e la figlia Maddalena saranno costrette a tornare nella miseria, mentre Pippa si troverà ad esclamare e a riconoscere, drammaticamente, che a condurla a ciò altro non fu se non il troppo amore nei confronti di quell'uomo. Altro elemento importante è il giudizio della

gente, Pippa viene vista da tutti come una «pessima femmina! Ella piange ora quello ch'ella ha voluto, e da se stessa procacciandosi»⁴⁵, il che non fa altro che accelerare il dipanarsi della tragedia. La donna disperata porterà i figli ad abbracciare e piangere il padre morto in piazza, ma lì, con un coltello, si troverà a scannare prima un figlio e poi l'altro, per poi infilarsi essa stessa il coltello in gola e ricadere a terra, morta, addosso ai figli ed al marito. La crudeltà di questa novella ci offre una donna forte e debole al tempo stesso, una persona che lotta con tutte le proprie forze per tenere unita la famiglia senza riuscirci, per tener stretto a sé, disperatamente, il proprio uomo, ormai invaghito di un'altra. Ironia della sorte e crudeltà si mescolano sapientemente tra le parole di Grazzini, tratteggiando una figura tragica ed appassionata, passionale e sventurata. La bellezza diventa in quest'occasione fattore scatenante della rottura dell'equilibrio familiare e, una volta entrati in una situazione precaria ed instabile, sarà la bellezza stessa a portare verso la tragedia, verso l'annientamento della vita propria ed altrui. La sofferenza ed il dolore sono dietro l'angolo, la donna sembra tuttavia seguire un destino segnato, saranno quindi il tentativo disperato di recuperare la propria dignità e la difesa irrazionale del sentimento a portare all'esito drammatico.

Anche il *Decameron* è costellato di donne molto diverse le une dalle altre, Boccaccio si pone di fronte a queste presenze femminili in maniera spesso discordante, a volte sembra appoggiarle, seguirle, affiancarle, altre volte sembra invece rinnegare i loro atti, mantenendo sempre una sorta di comprensione e fascino nei confronti del mondo femminile. Allo stesso modo troviamo donne che resistono agli eventi in maniera quasi passiva, altre caratterizzate da un forte spirito di iniziativa, altre ancora che sembrano rimanere preda del destino, senza dimenticare quelle donne capaci di gesti eclatanti e memorabili⁴⁶. In Grazzini non esiste in maniera evidente questa partecipazione sentimentale alle figure femminili da lui raccontate, non vi è compartecipazione, ma nonostante questo suo atteggiamento alcune figure femminili de *Le cene*, di cui Pippa è un chiaro esempio, riescono a sprigionare una incredibile forza tragicamente umana. Boccaccio narra e segue le sue donne passo dopo passo, cerca di capirle, di interpretarle, di disegnarle anche interiormente e, in questo tentativo ermeneutico, sembra voler condividere gioie e dolori. Tra le donne raccontate e delineate da Boccaccio ve ne sono però alcune che riescono a cambiare gli eventi a loro vantaggio, basti pensare a madonna Filippa (VI.7) che, pur essendo colta in flagrante adulterio, ha la capacità di difendersi, di sfruttare a proprio favore la sua capacità retorica e di dimostrare come la pena di morte sia frutto di una legge ingiusta. La donna acquista quindi non solo dignità, non solo diviene soggetto autonomo ma è anche in grado di modificare il proprio destino, di opporsi alle leggi, di difendere le proprie pulsioni e far valere le proprie ragioni.⁴⁷

Anche ne *Le cene* compaiono donne capaci di portare a proprio favore gli eventi che la sorte avversa sembra loro preparare, sono donne che con intelligenza ed astuzia lottano per ottenere riscatto e per cavarsi d'impaccio quando vengono a trovarsi in difficoltà, in alcuni casi anche quando la ragione parrebbe non essere dalla loro parte. Una donna interessante che racchiude alcune di queste caratteristiche è la figura di Mea, protagonista della sesta novella della prima cena

raccontatoci da Grazzini. È una donna che inizialmente sembra ingenua, ma con il procedere della storia risveglia in sé arguzia e capacità di reagire ai soprusi. Inizialmente si lascia aggirare da un prete «scaltro e maliziosetto»⁴⁸ che aveva cominciato a vagheggiarla e cerca di conquistarla promettendole prima un papero, poi capponi e via dicendo. La donna è sposata, ma il prete maliziosetto non se ne dà cura, pretende attenzioni e si susseguono scene di alta comicità, laddove Mea ha comunque la capacità di mostrarsi libera di decidere del proprio corpo, di concedersi fin quando vuole e quanto vuole. All'arrivo del marito il prete riuscirà, con uno stragemma, ad andar via con il suo papero, contento di aver scampato l'arrivo del marito ed al tempo stesso di essersi potuto avvicinare alle bellezze della donna. Il secondo incontro sarà però fatale al povero prete, lì la donna riuscirà a prendersi una grande rivincita, burlandosi e prendendosi gioco di chi precedentemente l'aveva ingannata. Mea è una donna risoluta, una donna che sa usare la propria bellezza unita all'astuzia, è consapevole delle proprie capacità e non ha paura di mostrare femminilità, garbo e delicatezza, tutte caratteristiche che vengono però affiancate ad una malizia sopraffina.

Come già avveniva nel *Decameron*, l'amore⁴⁹ viene visto come una vera e propria forza rivoluzionaria, non si può resistere all'amore, i sentimenti devono essere assecondati e non soppressi. La sensualità e la passionalità delle donne, che la tradizione aveva spesso represso, vengono qui rivalutate, alcune donne riescono a proporsi in maniera spregiudicata, manifestando chiaramente l'idea di un amore in cui il corpo gioca un ruolo senza dubbio importante. Che dire ad esempio di Monna Sismonda, che ritroviamo nell'VIII novella della VII giornata, lei altro non fa che utilizzare tutto il suo ingegno per tradire il marito e soddisfare il suo piacere. Anche Mea, che come abbiamo visto viene inizialmente ingannata dal prete, utilizzerà il suo amante (e non il marito) per portare a compimento la vendetta nei confronti di questo basso personaggio, un uomo al quale magari si sarebbe anche concessa, se solo si fosse presentato a lei con maggiore onestà. I sentimenti vengono mescolati con momenti concreti di vita, non è raro che compaiano, come in questo caso, uomini di chiesa che cedono in maniera bieca ai propri istinti terreni, lo stesso Boccaccio tende a mostrare, più di una volta, la facile e a volte meschina confusione tra l'amore terreno e quello celeste. La II novella della IX giornata è ambientata in un monastero e, anche in questo caso, si vuol mostrare con chiarezza come il velo di una monaca non renda certo una donna insensibile al piacere ed alle pulsioni sensuali. La giovane e bella monaca Isabetta s'innamora, ricambiata, di un ragazzo che, di nascosto, accoglie nel monastero, facendosi però notare dalle altre monache. Queste ultime, invidiose e desiderose di vendetta, decisero di comunicare tutto alla badessa che, proprio in quel momento, si trovava anche lei appartata con un prete. Per evitare di essere scoperta si trovò a doversi rivestire in fretta, «si levò suso e come il meglio seppe si vestì al buio»⁵⁰, mettendosi sulla testa, al posto del proprio copricapo, le brache del prete. Così addobbata, si scaraventò, incitata dalle altre monache, contro la povera giovane che, dopo aver subito varie prediche, si accorge di quel che porta sulla testa la badessa e la invita, a più riprese, ad annodarsi la cuffia che ha in testa prima di proseguire il suo sermone. Una volta accortasi di essere stata scoperta

concluderà affermando come sia impossibile fuggire e difendersi dagli stimoli della carne, invitando quindi anche le altre a prendere esempio. Nessuno è quindi immune agli istinti della carne, i vari inviti alla moralità, anche qui, vengono messi da parte in favore di una più libera e incondizionata fruizione dell'amore e della libertà dalle convenzioni sociali. Non è un caso che, anche in quest'occasione, siano le donne a dimostrare come quel vestito, espressione concreta di una convenzione, rappresenti una regola che potrà essere in qualche modo trasgredita, ancor di più perché non ci sono norme né uniformi che possano vincere la passione dei sentimenti. Le donne si ribellano quindi ai soprusi ed alle convenzioni sociali, un altro esempio lo troviamo nella decima novella della prima cena, laddove Grazzini racconta la storia del vecchio e geloso Ser Anastagio che non lascia più spazio né respiro, con le sue pressioni e con la sua diffidenza, alla vita della giovane moglie Fiammetta. In tal modo pare che sia il marito stesso a spingere Fiammetta a fare quello che ella neanche immaginava, ovvero avvicinarsi ad un altro uomo, per poi accorgersi che il sentimento che sta nascendo è un sentimento vero e contraccambiato. Pur di vedere quest'uomo, un giovane medico, si finge malata, creando una serie di scene ricche di equivoci e di brio. Il vecchio marito, giunto in punto di morte, si farà promettere dalla moglie che, se un giorno dovesse risposarsi ed avere un figlio, vorrebbe che la donna gli rendesse onore dandogli il suo nome. La donna sarà quindi libera di vivere il suo nuovo amore, mantenendo però fede alla promessa fatta. Anche in questo caso abbiamo una donna alla ricerca della libera espressione dei propri sentimenti, i sotterfugi vengono in un certo senso giustificati e vissuti con vivace divertimento, sempre in cerca di una soluzione che metta fine a quel dover dar sfogo di nascosto al proprio amore. Non è quindi facile strappare le convenzioni sociali e liberarsi da tutti quegli schemi in cui la società vorrebbe rinchiuderci, tuttavia i personaggi del *Decameron* e de *Le cene*, in particolar modo le donne che popolano queste due opere, sembrerebbero suggerirci, pur se in modo diverso, una stessa via. Inganni, equivoci e finzioni sono tutti elementi importanti negli intrecci proposti da Boccaccio e da Grazzini, si tratta di situazioni vivide e colorite, di storie scanzonate e drammatiche, di sentimenti forti e contrastanti, di sofferenza, gioia e tristezza, si tratta di vita vissuta all'interno della quale ritroviamo, come protagoniste d'eccezione, proprio le donne in tutta la loro schietta vivacità.

Si potrebbe andare sicuramente avanti in questi paragoni, ci sono moltissimi altri personaggi degni di attenzione, credo tuttavia che, pur se per brevi accenni, si sia avuto il modo di apprezzare la grazia e la vivacità dei personaggi femminili de *Le cene*, personaggi che ricordano senza dubbio le donne del *Decameron* ma, nonostante ciò, hanno delle loro ben precise peculiarità. Nelle novelle di Grazzini rivivono in maniera indiscutibile le suggestioni linguistiche di Boccaccio anche se, come si è avuto modo di notare, la beffa è forse una delle caratteristiche principali presenti ne *Le cene*. Pare evidente che i personaggi creati da Grazzini non abbiano un adeguato approfondimento psicologico, manca inoltre l'ammonimento morale, foss'anche sbefeggiato e messo in ridicolo con arguzia. Quel che si è voluto però dimostrare, nonostante ciò, è che i personaggi femminili de *Le cene*, pur essendo psicologicamente più carenti rispetto a quelli presenti nel *Decameron*, riescono a racchiudere un ven-

taglio innumerevole di sfumature, caricandosi di grande disinvoltura e piacevole spigliatezza. Sono donne del popolo, hanno un colore molto provinciale, spesso sono donne bizzarre, sono delle caricature alle quali non sempre corrisponde la forza interna che aveva saputo offrire Boccaccio alle sue donne, fatto sta che la schiettezza presente ne *Le cene*, in particolare in queste figure femminili, dovrebbe permettere a quest'opera di uscire dal buio che i secoli le hanno gettato addosso.

N O T E

- ¹ Cfr. Plaisance 2005, ma anche Rodini 1970 e Spalanca 1981.
- ² Cfr. Grazzini 1882, ma anche Fornaciari 1968 e Romei, Plaisance, Pignatti 2005.
- ³ Biscioni 1810, V-VI, all'interno del quale si trova anche un'interessante biografia di Grazzini a cura di Antonio Maria Biscioni.
- ⁴ Cfr. Grazzini G. 1953.
- ⁵ Cfr. Spatola 1967.
- ⁶ Grazzini 1976, Introduzione XVIII.
- ⁷ Sui canti carnascialeschi toscani si veda anche Bruscaagli 1986.
- ⁸ Grazzini 1943, Introduzione VIII.
- ⁹ Grazzini 1976, Introduzione XXI.
- ¹⁰ Cfr. Bonora 1961.
- ¹¹ Per la struttura dell'opera di Grazzini cfr. Bàrberi Squarotti 2006, pp. 497-521.
- ¹² Ivi, Introduzione XIX.
- ¹³ Grazzini 1943, Introduzione XVII.
- ¹⁴ Grazzini 1976, p. 5.
- ¹⁵ *Ibidem*.
- ¹⁶ *Ibidem*.
- ¹⁷ Ivi, p. 6.
- ¹⁸ Ivi, p. 8.
- ¹⁹ Ivi, p. 9.
- ²⁰ Grazzini 1976, Introduzione XVII.
- ²¹ Ivi, pp. 10-11.
- ²² Ivi, p. 12.
- ²³ Si veda in proposito anche Presenzini 1945.
- ²⁴ Boccaccio 2005, vol. I, p. 7.
- ²⁵ A tal proposito si vedano anche alcuni studi di Antonio D. Sciacovelli, in particolare *Per una tipologia «nuova» delle figure femminili del Decameron* (Sciacovelli 2005).
- ²⁶ Ivi, p. 6.
- ²⁷ Per un quadro completo sulla condizione delle donne nel Medioevo si rimanda alle opere di Georges Duby: *I peccati delle donne nel Medioevo* (Duby 1999), *Donne nello specchio del Medioevo* (Duby 2002), *Il potere delle donne nel Medioevo* (Duby 2008).
- ²⁸ Boccaccio 2005, vol. I, Ivi, p. 7.
- ²⁹ *Ibidem*.
- ³⁰ Cfr. anche Russo 1977, p. 11, dove l'autore afferma con chiarezza come le donne vengano a rappresentare il «simbolo del mondanizzarsi della poesia: si abbandona il concetto meramente teologico e dotto della poesia, e si accede a un concetto più terrestre».
- ³¹ Sulla questione del «dover essere» si veda anche Branca 1996, p. 112 e ss.

- ³² Grazzini 1976, p. 19.
³³ Ivi, p. 25.
³⁴ Boccaccio 2005, V, 10, vol. I, p. 496.
³⁵ Ivi, VIII 4, 14, vol. I, p. 660.
³⁶ Ibidem.
³⁷ Ibidem.
³⁸ Molto interessanti, per farsi un'idea della situazione della donna nel medioevo, il saggio di Jean Leclercq, *La figura della donna nel Medioevo* (Leclercq 1994) e quello di Christiane Klapisch-Zuber *La donna e la famiglia* (Klapisch-Zuber 1993).
³⁹ Grazzini 1976, p. 135.
⁴⁰ Ivi, p. 136.
⁴¹ Ivi, p. 50.
⁴² Come suggerisce lo stesso Bruscagli si vedano, per esempio, *Decameron* IV I 15 e VI 36, ma anche la Novella quinta della seconda cena: «Ma la fortuna, nemica de' beni umani, disturbatrice de i piaceri terreni, e contraria alle voglie de' mortali, in guisa si contrapose alla lor gioia, che dove i più felici che si trovassero al mondo, in breve furono i più miseri» Grazzini 1976, p. 245.
⁴³ Grazzini 1976, p. 72.
⁴⁴ Ibidem.
⁴⁵ Ivi, p. 77.
⁴⁶ Cfr. anche Sciacovelli 2006/3 (pp. 71-82) e Sciacovelli 2007/XIV (pp. 7-15).
⁴⁷ Di rilevante importanza le riflessioni portate avanti da Giovanni Getto sulla figura femminile di Madonna Filippa. Cfr. Getto 1958, p. 153.
⁴⁸ Ivi, p. 84.
⁴⁹ Interessante e strettamente collegata anche la questione della perorazione d'amore, sull'argomento si rimanda allo studio di Vittorio Russo (Russo 1983).
⁵⁰ Boccaccio 2005, IX, 2, vol. I, p. 753.

BIBLIOGRAFIA

Bàrberi Squarotti 2006

Giorgio Bàrberi Squarotti, *Struttura e tecnica delle novelle del Grazzini*, in Id., *La letteratura instabile. Il teatro e la novella fra Cinquecento ed Età Barocca*, Torino, Loescher.

Biscioni 1819

Antonio Maria Biscioni, *La prima e la seconda Cena, novelle di Antonfrancesco Grazzini, detto il Lasca, alle quali si aggiunge una novella che ci resta della terza Cena*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani.

Boccaccio 2005

Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Milano, Mondadori.

Bonora 1960

Ettore Bonora, *Novelle e commedie del Cinquecento*, Torino, Gheroni.

Branca 1996

Vittore Branca, *Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decameron*, Firenze, Sansoni.

Bruscagli 1986

Riccarco Bruscagli, *Trionfi e canti carnascialeschi toscani del Rinascimento*, Roma, Salerno editrice.

Duby 1999

Georges Duby, *I peccati delle donne nel Medioevo* (trad. di Giorgia Viano Marogna), Roma-Bari, Laterza.

Duby 2002

Georges Duby, *Donne nello specchio del Medioevo* (trad. di Giorgia Viano Marogna), Roma-Bari, Laterza.

Duby 2008

Georges Duby, *Il potere delle donne nel Medioevo* (trad. di Giorgia Viano Marogna), Roma-Bari, Laterza.

Fornaciari 1968

Raffaello Fornaciari, *Scritti scelti in prosa e in poesia di A. F. Grazzini*, Firenze, Sansoni.

Grazzini 1943

Anton Francesco Grazzini, *Le cene* (a cura di Enrico Emanuelli), Milano, Bompiani.

Grazzini 1882

Antonfrancesco Grazzini, *Le rime burlesche edite e inedite* (a cura di Carlo Verzone), Firenze, Sansoni.

Grazzini 1976

Antonfrancesco Grazzini (Il Lasca), *Le cene* (a cura di Riccarco Bruscagli), Roma, Salerno editrice.

Grazzini G. 1953

Giovanni Grazzini, *A. F. Grazzini (Il Lasca), Teatro*, Bari, Laterza.

Klapisch-Zuber 1993

Christiane Klapisch-Zuber, *La donna e la famiglia*, in: Jacques Le Goff (a cura di), *L'uomo medievale*, Bari, Laterza, pp. 321-349.

Leclercq 1994

Jean Leclercq, *La figura della donna nel Medioevo*, Milano, Jaca Book.

Plaisance 2005

Michel Plaisance, *Antonfrancesco Grazzini dit Lasca (1505-1584) écrire dans la Florence des Medicis*, Roma, Vecchiarelli.

Presenzini 1945

Alberto Presenzini, *Amori, beffe e avventure da Matteo Bandello e da Anton Francesco Grazzini detto il Lasca*, Roma, Ed. Atlantica.

Rodini 1970

Robert J. Rodini, *Antonfrancesco Grazzini poet, dramatist and novelliere. 1503-1584*, Madison-Milwaukee-London, University of Wisconsin Press.

Romei, Plaisance, Pignatti 2005

Danilo Romei, Michel Plaisance, Franco Pignatti, *Ludi esegetici (Berni, Comento alla Primera - Lasca, Piangirida e Comento di mastro Nicodemo sopra il Capitolo della salsiccia)*, a cura di Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli.

Russo 1977

Luigi Russo, *Lecture critiche del Decameron*, Bari, Laterza.

Russo 1983

Vittorio Russo, *Perorazione d'amore da parte di «donne» e «femine» nel Decameron* in «*Con le Muse in Parnaso*». *Tre studi sul Boccaccio*, Napoli, Bibliopolis, pp. 89–107.

Sciacovelli 2005

Antonio D. Sciacovelli, *Per una tipologia nuova delle figure femminili del Decameron*, in <http://www.bdtf.hu/Konyvtar/PHD/Sciacovelli/tartalom.pdf>

Sciacovelli 2006/3

Antonio D. Sciacovelli, *Lo spirito d'iniziativa di alcune protagoniste del Decameron*, in *Annuario*, Szeged, JGYF Kiadó, pp. 71–82.

Sciacovelli 2007/XIV

Antonio D. Sciacovelli, *L'olimpio femminile del Decameron: principesse, regine, marchese e badesse*, in *Italianistica Debrecienensis*, Debrecen, pp. 7–15.

Spalanca 1981

Carmelo Spalanca, *Anton Francesco Grazzini e la cultura del suo tempo*, Palermo, Manfredi.

Spatola 1967

Adriano Spatola, *La Pinzochera*, Bologna, Sampietro.

I mistici, la musica e Dante¹

«COSÌ VID'IO LA GLORIOSA ROTA
MUOVERSI E RENDER VOCE A VOCE IN TEMpra
E IN DOLCEZZA CH'ESSER NON PÒ NOTA
SE NON COLÀ DOVE GIOIR S'INSEMPRA.»

(PAR. X. 145–148)

ANETT JULIANNA KÁDÁR

DOTTORANDA IN ITALIANISTICA PRESSO L'UNIVERSITÀ DI DEBRECEN

LA MUSICA DELLE SFERE, IL RUOLO MISTICO DELLA MUSICA NELLA VITA DEI CRISTIANI MEDIOEVALI E LA FUNZIONALITÀ DELLA MUSICA SONO DEGLI ARGOMENTI RILEVANTI QUANDO SI TRATTA DELLA *DIVINA COMMEDIA* E DELLA MUSICA. IN QUESTO ARTICOLO SCRIVO DI QUESTI ARGOMENTI PRESENTANDO I RAPPORTI MUSICALI TRA DANTE ALIGHIERI E I MISTICI MEDIOEVALI. LA MARIOLOGIA DI SAN BERNARDO DI CHIARAVALLE INFLUENZÒ DANTE A TAL PUNTO DA FARGLI SCEGLIERE IL FAMOSO MISTICO PER GUIDARLO NEI CERCHI PIÙ ALTI NEL *PARADISO*.

La lettura della *Divina Commedia* ha dei livelli differenti. Il primo livello è la lettura primaria che esamina il primo significato delle parole, al quale segue la lettura politico-sociale che rappresenta soprattutto i combattimenti dei guelfi e ghibellini del Medioevo, criticando la secolarizzazione della Chiesa e la corruzione del papa. La lettura successiva è quella filosofico-scolastica che si mostra anche nei commenti lunghi della *Divina Commedia* in connessione alla teologia di Tommaso d'Aquino e alla filosofia di Platone e Aristotele. La quarta lettura è la lettura mistica dell'opera. Il misticismo è un fenomeno religioso rappresentato fortemente nel viaggio mistico di Dante.

Il medioevo aveva un sistema di codici unico. In questo sistema la musica, soprattutto la musica sacra, aveva un ruolo molto importante: funzionò da mediatore tra mundana e humana, tra la gente e Dio. Gli insegnamenti del misticismo medioevale hanno radici simili. Il maestro di San Tommaso d'Aquino, Albertus Magnus, espresse il significato anagogico della cetra. Il corpo della cetra è la croce di Cristo, le corde erano i corpi dei santi e la tensione delle corde è la mortificazione del corpo. La cetra ha un altro significato anagogico che ha ricevuto, circa 450 anni prima rispetto all'altro da Hrabanus Maurus (780/784–856), mistico medioevale. Lui disse

che la cetra significa la Santa Trinità per la sua forma di triangolo, e simboleggia la Chiesa perché ha 24 corde che rappresentano i 24 dogmi. La funzione del misticismo è portare l'anima individuale all'incontro con Dio. Il rapporto più rilevante tra la mistica e la *Divina Commedia* è il personaggio di San Bernardo da Chiaravalle (1090-1153). Il misticismo cristiano ha più filoni differenziati dall'esperienza mistica principale. Uno di questi filoni o categorie nella mistica cristiana è la sofferenza di Dio in cui l'esperimento mistico del praticante è la sofferenza che Cristo ha sentito. Durante questa esperienza l'affetto e la fede hanno un'importanza primaria. In questo caso l'affetto significa l'affetto verso gli amici, ma anche la carità verso il prossimo. «Se la mistica ha l'amore come motivo centrale, allora è evidente perché proprio il cuore ha un ruolo così importante, e non altri organi nel cristianesimo. San Francesco di Sales, Agostino e San Bernardo insegnano questo in accordo.»² San Bernardo viene da una famiglia nobile. Il suo gentilizio avrà una certa importanza quando si tratta del suo rispetto e della sua devozione verso Maria. Come dice René Guénon, similmente a tanti mistici anche San Bernardo ebbe un'attrazione forte al *Cantico dei Cantici*, che commentò spesso nelle sue prediche. Questi commenti formano una serie di scritti realizzati durante la sua vita che rappresentano una raccolta incompleta. Questa raccolta descrive quattro gradi dell'amore divino fino all'amore superiore, che è uno stato della pace superiore che l'anima raggiunge nell'estasi. Il primo grado è l'amore di se stessi per sé. Il secondo è l'amore di Dio per sé, il terzo è l'amore di Dio per Dio ed il quarto è l'amore di sé per Dio. Quest'ultimo è l'amore verso se stessi, verso l'individuo in quanto creatura di Dio, e perché è caro a Dio. «Lo stato estatico – che probabilmente anche lui sperimentò – nella sua spiegazione è un tipo di morte verso le cose mondane; con la fine delle cose sensuali tutte le sensazioni spariscono e nell'anima tutto è puro ed intellettuale.»³

Questo tipo di trasformazione dell'amore si presenta nel viaggio mistico di Dante. Il suo amore giovanile verso Beatrice si trasforma durante il suo viaggio ultraterreno. Nelle descrizioni di San Bernardo appare un amore intellettuale, platonico, verso Maria, che assomiglia all'amore cavalleresco. Il culto di Maria che circondò San Bernardo ebbe un'influenza forte su Dante. Nella *Divina Commedia* il poeta racconta una preghiera a Maria attraverso San Bernardo, in cui cita gli insegnamenti ed i gradi dell'amore di San Bernardo stesso. Bernardo entrò nel monastero cistercense di Cîteaux verso i vent'anni. Alcuni anni dopo lo incaricarono di aprire un monastero a Chiaravalle. Fu lui il responsabile di questo monastero fino alla sua morte. Nella sua pratica spirituale ha preferito l'asceti ed ha inserito più riforme, non solo nel suo monastero ma anche in altri monasteri.

Come dice Bernardin Schellenberger, la sua attività riformatoria non è finita nel suo proprio monastero. Bernardo diventò il maestro della vita da monaco. I suoi insegnamenti della regola di San Benedetto, i suoi insegnamenti sull'asceti e sul rispetto abbaziale hanno portato a delle riforme in tanti altri monasteri benedettini.⁴ Bernardo partecipò anche alle crociate con la sua predica, incoraggiò la gente cristiana ad andare a combattere. Usava il nome «Armata di Dio» per l'esercito cristiano. Secondo René Guénon questo suo rapporto con i templari ha un ruolo secondario nell'attuale ricezione bernardiana, ma nella sua epoca fu molto importante.⁵

Dante conobbe bene gli insegnamenti di San Bernardo, di cui ci sono rimasti numerosi manoscritti rispetto ai suoi contemporanei. I suoi scritti di argomento politico sono stati dimenticati presto, ma i suoi insegnamenti mistici sono diventati molto popolari. La sua Mariologia fu ampiamente conosciuta. Come ho menzionato prima, secondo Bernardin Schellenberger questo fu il motivo per cui Dante scelse San Bernardo per guidarlo nei cerchi più alti del *Paradiso* e questo ispirò Goethe che presenta San Bernardo sotto il nome «Doctor Marianus» nel suo *Fausto*.⁶

La teoria della musica medioevale contiene le idee principali del cristianesimo. Perfino la notazione mensurale (la divisione del tempo) rappresenta la teologia. La divisione maggiore del tempo in tre o in nove fu chiamato *tempus perfect*, e la suddivisione del tempo in tre fu chiamato *prolatio perfect*. I loro paragoni in divisione pari (2 oppure 4) venivano chiamati *tempus imperfect* e *prolatio imperfect*. Il tempo e prolatio perfect era costituito dal 3, indicando la Santa Trinità. Peter Gülke scrive nel suo libro che la divisione in tre del ritmo non solo simboleggia la Santa Trinità, ma la presenta in un modo diretto. Dice anche che nella chiesa medioevale la «città di Dio» e Gerusalemme non si presentano come una similitudine, ma la Gerusalemme celeste si manifesta ogni volta che costruiscono una chiesa.⁷ La musica sacra aiuta Dante e le anime nella *Divina Commedia* nel loro viaggio verso Dio. Nel *Purgatorio* le anime cantano i salmi dell'argomento attuale nella loro purificazione. Un altro episodio che mostra il progresso con la musica sacra nel Purgatorio è l'episodio di Casella. Dante incontra il famoso trovatore, che era suo amico, nel secondo canto del Purgatorio e gli chiede di cantargli una canzone.

E io: «Se nuova legge non ti toglie
memoria o uso a l'amoroso canto
che mi solea quetar tutte mie doglie,
di ciò ti piaccia consolare alquanto
l'anima mia, che, con la sua persona
venendo qui, è affannata tanto!».
(Purg., II. 106–111.)

Casella canta a Dante l'*Amor che ne la mente mi ragiona*, che è una canzone ripresa dalle *Rime* di Dante. Questa canzone è piacevole ed orecchiabile, ma fa parte della musica secolare, non di quella sacra. Per questo Catone richiama Dante a lasciare la musica e continuare il suo viaggio verso il suo scopo, ossia verso l'incontro con Dio. Nella pratica dei mistici cristiani medioevali le regole, l'ascesi, la musica e la contemplazione furono molto importanti. La sacralità che veniva espressa attraverso la musica aiuta Dante nel suo procedere ed ha un ruolo importante nella *Divina Commedia*.

BIBLIOGRAFIA

Alighieri, Dante: *La Divina Commedia*, Oscar Mondatori, Milano, 2004

Cerocchi, Marco: *Funzioni semantiche e metatestuali della musica in Dante, Petrarca e Boccaccio*, Leo S. Olschi editore, Firenze, 2010

- Dobszay László: *Bevezetés a gregorián énekbe*, LFZF és a Magyar Egyházzenei Társaság, Debrecen, 1997
- Gerhard Ruhbach–Josef Sudbrack szerk.: *Nagy misztikusok*, ford. Trauttwein Éva, Kairosz Kiadó, Budapest, 2005,
- Gülke, Peter: *Szerzetesek, polgárok, trubadúrok*, Zeneműkiadó, Budapest, 1979
- Malato, Enrico: *Dante*, Salerno Editrice, Roma, 1999.
- Mineo, Nicolò: *Dante*, Editori laterza, Roma–Bari, 1970
- Pál József: *Dante – Szó, szimbólum, realizmus a középkorban*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2009
- René Guéron: *Dante ezoterizmusa – Szent Bernát*, Stella Maris Kiadó, Budapest 1995

N O T E

- ¹ This research was supported by the European Union and the State of Hungary, co-financed by the European Social Fund in the framework of TÁMOP-4.2.4.A/ 2-11/1-2012-0001 'National Excellence Program'.
- ² Gerhard Ruhbach–Josef Sudbrack szerk.: *Nagy misztikusok*, ford. Trauttwein Éva, Kairosz Kiadó, Budapest, 2005, p.13.
- ³ René Guéron: *Dante ezoterizmusa – Szent Bernát*, Stella Maris Kiadó, Budapest 1995. p.25.
- ⁴ Bernardin Schellenberger: Clairvaux-i Bernát in: *Nagy misztikusok*, ford. Trauttwein Éva, Kairosz Kiadó, Budapest, 2005, p.112.
- ⁵ René Guéron: *Dante ezoterizmusa – Szent Bernát*, Stella Maris Kiadó, Budapest 1995. p.40.
- ⁶ Bernardin Schellenberger: Clairvaux-i Bernát in: *Nagy misztikusok*, p.123.
- ⁷ Gülke, Peter: *Szerzetesek, polgárok, trubadúrok*, Zeneműkiadó, Budapest, 1979, p.99.

Le rivoluzioni in musica di Carlo Gesualdo, Principe di Venosa

GIULIO D'ANGELO

DOCENTE DI STORIA ED ESTETICA MUSICALE

DEL CONSERVATORIO DI MUSICA GIUSEPPE TARTINI DI TRIESTE

NEL 2013 CORREVAANO I QUATTROCENTO ANNI DALLA MORTE DI CARLO GESUALDO, PRINCIPE DI VENOSA, NEL 2016 CORRERANNO I QUATTROCENTOCINQUANTA ANNI DALLA SUA NASCITA: IN OCCASIONE DI QUESTE RICORRENZE, LE INIZIATIVE DEGNE DI MAGGIOR RILIEVO SONO QUELLE ATTIVATE DAL **COMITATO GESUALDIANO**¹ COSTITUITOSI PER INIZIATIVA DELLA REGIONE BASILICATA CHE HA GIÀ PRODOTTO UN CD E CHE HA PROGRAMMATO NEGLI ANNI A VENIRE LA PUBBLICAZIONE DI UNA EDIZIONE CRITICA DEGLI OPERA OMNIA DEL COMPOSITORE. QUESTE ED ALTRE INIZIATIVE legate alla **Fondazione Carlo Gesualdo** costituitasi in Gesualdo, nell'auspicio di molti, meglio definiranno l'immagine di uno straordinario musicista e chiariranno anche ai non specialisti le sue *rivoluzioni*. Ai più, infatti, Carlo Gesualdo è noto come *principe omicida*: l'assassinio per sua mano della moglie Maria D'Avalos e del di lei amante, Fabrizio Carafa, colti «*in flagrante delicto di flagrante peccato*», fu evento epocale. Nei secoli, massimamente in epoca romantica, poi, l'opera del Principe di Venosa è stata spesso associata a questo tragico evento della sua biografia. Il presente scritto vuole essere un piccolo contributo a meglio rendere la produzione musicale di Carlo Gesualdo e anche una sorta di piccola guida all'ascolto per meglio contestualizzarla.

È subito necessario dire che gli eventi eccezionali della biografia di **Carlo Gesualdo Principe di Venosa** (Venosa, 1566–Gesualdo 1613) hanno determinato una risultanza rara se non unica in ambito storiografico: considerando l'aspetto meramente quantitativo, la gran parte di saggi, pubblicazioni, documentari² *et similia* riguardano appunto approfondimenti su accadimenti più o meno importanti del vivere del *Principe de' Musicisti*³ e son relativamente pochi, se pur encomiabili, gli scritti che trattano della sua musica, che si avvicinano in maniera scientifica e si-



Giovanni Calducci, ritratto di Gesualdo, Principe di Venosa, Pala del Perdono
Chiesa di Santa Maria delle Grazie, Gesualdo (AV) (particolare)

stematica al *corpus* delle sue composizioni⁴. La figura del compositore viene in qualche modo *adattata* a maniere di pensiero romantiche così ch  sembra quasi di trovarsi a cospetto di un *eroe maledetto* da romanzo d'appendice se non proprio di un antesignano dell'Espressionismo. Ci si affeziona in qualche modo ad una figura che con siffatte caratteristiche ben si presta ad una mitizzazione che, per di pi , affonda radici plurisecolari in ambiti colti e men colti. Tanto per dire, il *delitto d'onore* commesso da Carlo detta ispirazioni poetiche a Torquato Tasso⁵ ma fornisce straordinario canovaccio alle centinaia di rappresentazioni dell'*opera dei pupi*, dei cantastorie e al correlato apparato iconografico dei carretti siciliani.

Con questi aspetti agiografici, *romanticamente* si indulge spesso nell'enfatizzare il legame fra certe composizioni e accadimenti biografici e a rendere eccezionale, quasi decontestualizzata da tempi e luoghi, la musica del Principe. Ecco, parlando proprio di musica bisogna subito dire che Gesualdo non   il genio solitario che nel chiuso del suo inaccessibile castello costruisce le sue cattedrali sonore e compie le sue *rivoluzioni*. Gesualdo   figlio del suo tempo, vive pienamente lo straordinario periodo che dalla modalit  condurr  gradualmente al sistema tonale, sar  protagonista, anzi coprotagonista, delle ultime grandi innovazioni in ambito madrigalistico e polifonico. I moderni *media* informatici, rendendo disponibile e accessibile una enorme quantit  di documenti sonori, ci permettono immediate

comparazioni e riscontri. Giusto per fornire qualche indicazione di ascolto, si componga un viaggio temporale in ambito madrigalistico ascoltando in sequenza composizioni di **Philippe Verdelot**, **Jacques Arcadelt**, **Cipriano de Rore**, **Orlando di Lasso**, **Giaches de Wert**, **Luca Marenzio**, **Claudio Monteverdi** (quello dei primi tre libri di Madrigali) e, appunto, **Gesualdo**. E' un *viaggio* di circa settanta anni che ci permetterà di godere delle radici e della levigatezza delle prime esperienze madrigalistiche⁶, di osservare il graduale passaggio a pratiche contrappuntistiche sempre più ardite, accompagnate da esigenze estetiche che già guardano all'incipiente barocco. Per avere ulteriori elementi di comparazione è poi il caso di approcciare l'opera di musicisti che furono a stretto contatto o direttamente a servizio del Principe di Venosa: **Rocco Rodio**, **Pomponio Nenna**, **Muzio Effrem** e soprattutto **Giovanni de Macque** e **Scipione Stella**. Ecco, questi ascolti rendono meno *unica* la figura del Principe di Venosa ma, per paradosso, ne esaltano la grandezza e ne rendono più chiare e perciò ancor più encomiabili la cifra estetica e le opere.

Carlo Gesualdo è poi mirabile epilogo di quella che viene definita *musica riservata*, una pratica e una prassi compositiva che fa della esclusività, del consumo in privatissimi e colti circoli la sua essenza. A tal riguardo è d'uopo offrire una ulteriore suggestione d'ascolto, i *Madrigali a uno, a doi, a tre soprani* scritti da **Luzzasco Luzzaschi** per il *Concerto delle dame* di Ferrara, città all'avanguardia in ogni contesto artistico a lungo frequentata dal nostro Principe.

E' poi il caso di dire che Carlo Gesualdo, essendo nobile, dilettante nel senso letterale del termine, gode del privilegio di assoluta libertà di azione, del non dover sottostare a *desiderata* (e a capricci...) di padroni e committenti, del disporre di mezzi economici tali da potersi permettere l'acquisto di stampe musicali, la collaborazione di compositori, musicisti, poeti, intellettuali, stampatori fra i massimi del suo tempo; giusto per fare un esempio, **Torquato Tasso** fu a servizio del casato dei Gesualdo e spesso inviava al compositore versi e composizioni poetiche da mettere in musica.

Carlo Gesualdo ha coscienza intellettuale e capacità compositive tali da comprendere che la sua epoca porta i più grandi cambiamenti della storia della musica. La *seconda pratica* monteverdiana è ben presente al nostro compositore: la necessità di non fermarsi alla mera descrizione in musica del *madrigalismo* ma di offrire al testo poetico un *colore* più ampio e definito è ben acquisita nelle sue raccolte di madrigali, soprattutto nelle ultime.⁷ Sfrondando le arie romantiche sulla sua musica, si ascolti ad esempio *Moro, lasso, al mio duolo* dal *Sesto libro di madrigali*: il testo, al solito brevissimo in Gesualdo, è l'ennesimo confronto fra *eros* e *thanatos* che trova luogo nella più parte dei libri di madrigali del nostro compositore. Detto testo è chiaramente un *pretesto* e il madrigale è una dimostrazione di come la musica può assecondare le atmosfere repentinamente cangianti delle parole. Siamo a cospetto di un esercizio di alto virtuosismo compositivo dove cromatismi, dissonanze, *ritardi*, urti sonori, colori e ogni artificio di scrittura sono destinati a suscitare una *maraviglia barocca*: l'adesione emotiva è chiaramente labile ed è invece evidente la volontà gesualdiana di *mostrare* e dimostrare a quale grado di sapienza, di ardimento poteva giungere il suo ingegno. Vi è in questa musica una sorta di im-

plicità teatralità, figlia del tempo, in qualche modo già *barocca*. Detta teatralità proprio negli anni della piena maturità artistica di Gesualdo, sul nascere del Seicento induceva i musicisti e i poeti della fiorentina **Camerata de' Bardi** e a Mantova **Claudio Monteverdi** a cercare nuove espressioni di canto, alla monodia accompagnata, alla conseguente nascita dell'opera in musica. Pur conscio di queste evoluzioni Carlo Gesualdo tiene il campo della polifonia anche se il madrigale nelle sue mani non è più mera occasione di *otium* da camera per nobili più o meno periti in ambito musicale ma musica da *leggere e pensare* oltre che da eseguire, la cui realizzazione richiede esperti interpreti.

Passando alla produzione sacra di Carlo Gesualdo, se molto accomuna detto ambito a quello profano più sopra sommariamente enunciato, altro vi è di peculiare, di particolare. Il lascito gesualdiano in ambito sacro si sostanzia essenzialmente nei due libri di *Sacrarum Cationum Quinque vocibus* (1603) e nei monumentali *Responsoria et alia ad Officium Hebdomadae Sanctae spectantia* (1611).

Qui, forse ancor più che nei madrigali, è necessaria una comparazione e una speculazione su più o meno immediati precedenti per meglio comprendere l'opera del nostro compositore. La produzione sacra del Cinquecento si connota per tre grandi accadimenti: l'invenzione della stampa musicale ad opera di Ottaviano Petrucci, lo scisma luterano, la Controriforma e le conseguenze anche in campo musicale, la crescente migrazione di più generazioni di compositori e cantori fiamminghi presso le corti e le cappelle italiane. La figura di **Josquin Desprez** è quella che prima si staglia in questo straordinario *parterre*: le sue Messe, i suoi mottetti saranno modello e riferimento per diverse generazioni e un ascolto attento delle opere offre sempre una straordinaria avventura dello spirito; si può dire davvero senza enfasi che la grandezza di questo compositore è assimilabile a quella di **Bach** o di **Beethoven**. Elencando men che l'essenziale e appressandoci gradualmente agli anni di Gesualdo è il caso ancora di citare **Adriano Willaert**, **Orlando di Lasso**, **Andrea** e **Giovanni Gabrieli**, **Pierluigi da Palestrina**. Caso a parte anche in ambito di musica sacra è poi **Claudio Monteverdi**, il traghettatore della musica verso l'era moderna. Forti di queste esperienze d'ascolto e di queste comparazioni si può meglio comprendere l'ambito sacro del *corpus* compositivo gesualdiano; si può anche comprendere come per Gesualdo l'adesione sentimentale ai testi da mettere in musica sia qui più sentita e *sincera* rispetto alle sue composizioni profane. Il Principe di Venosa è pur sempre nipote di Carlo Borromeo, del di lui nipote Cardinal Federigo, del Cardinal Alfonso Gesualdo: lo spirito della Controriforma pervade il suo vivere e connota indelebilmente la sua *pietas*. La necessità di asciuttezza evocata dai dettami tridentini sembra consigliare al Carlo Gesualdo delle *Sacrae Cationes* una arditezza di soluzioni mitigata, una espressività meno irruente e *violenta*. Il genio del compositore con un sentito spirito di contrizione si pone degli *obblighi*: questi limiti, questa sorta di tormento interiore fra confini imposti e necessità espressive porta a soluzioni geniali, ad esiti straordinari. Auto-imposizioni, obblighi sembrano attenuarsi se non proprio dissolversi meno di un decennio dopo con la composizione dei *Responsoria*. L'argomento, gli argomenti della Passione di Cristo sembrano togliere ogni freno all'empito emozionale di Gesualdo: con questo trit-

tico siamo a cospetto di un vero monumento di musica sacra. A dispetto delle prescrizioni tridentine in ambito musicale (e soprattutto a proposito delle narrazioni relative alla Passione) qui il genio gesualdiano davvero non si pone limiti: la sofferenza del Cristo, una speculazione quasi ossessiva sul tema della morte, il desiderio di espiazione dei peccati toccano vertici di sincerità e di forza espressiva e persino una sotterranea sensualità sostanzialmente sconosciuti ai contemporanei del Principe di Venosa. Siamo davvero in piena temperie barocca! Siamo però anche in un momento della biografia gesualdiana in cui è sempre più presente l'appressarsi della morte, siamo negli anni in cui Carlo Gesualdo si ritira nel suo castello e delimita le frequentazioni ai musicisti a suo servizio e ai suoi famigli. Gli estri, le arditezze, le durezza e la *violenza* della musica dei *Responsoria* sembrano trovare una giustificazione ancora una volta nella tradizione *reservata*, nel senso che il consumo di dette composizioni era concepito esclusivamente per la realizzazione nella piccola e privatissima corte del Castello di Gesualdo.

Le pagine rimaste di **Carlo Gesualdo da Venosa**, al di là di miti e leggende, ci mostrano quindi l'immagine di un innovatore, di un compositore che compie le sue *rivoluzioni* tenendosi però in ambito di polifonia proprio in un momento della storia che, tanto per esemplificare ancora, offriva gli straordinari esiti dell'*Orfeo* di **Monteverdi**. Proprio questo limite autoimposto sembra però offrirci il lascito più importante di Gesualdo: la ricerca di sonorità nuove, inedite, *maravigliose*. Almeno

Castello di Venosa (PZ)



fra gli interpreti più avveduti, superando prassi esecutive spesso *algide* derivanti dalla tradizione musicologica anglosassone, sempre più l'esecuzione di brani polifonici rinascimentali e tardo rinascimentali sembra avviarsi su territori di sperimentazione, di ricerca di impasti timbrici sostituendo una o più voci con strumenti, o raddoppiando, sempre con strumenti, alcune voci o sovvertendo l'assunto che in ambito di contrappunto tutte le voci debban avere egual valore e peso e, al contrario, enfatizzando il suono di una sulle altre. Tutto questo cercando la combinazione perfetta fra *necessità* filologica e risultanze estetiche. Da questo punto di vista le composizioni di Gesualdo (soprattutto quelle sacre) sono un canovaccio ideale per queste *riletture*, per queste sperimentazioni: estremamente esemplificative di questa tendenza sono le recenti esecuzioni e registrazioni dell'**Ensemble Odhecaton** diretto da **Paolo Da Col** ⁸.

Un altro ambito ci mostra e dimostra la attualità e l'incentivo a creare nuove sonorità che la musica del Principe di Venosa è capace di determinare: a partire dalla *riscoperta*, dalle elaborazioni e dagli *omaggi* di **Igor Stravinskij**⁹ sempre più compositori contemporanei hanno sondato esiti musicali ed estetici del *corpus* musicale gesualdiano. A tal riguardo, per carica innovativa e suggestioni, la lezione più convincente ci pare quella di **Salvatore Sciarrino**: sia la vicenda biografica di Gesualdo sia direttamente le sue opere hanno costantemente alimentato la creazione del compositore siciliano. La figura di Gesualdo offre a Sciarrino le prime suggestioni per la scrittura di una delle sue opere teatrali più importanti, *Luci mie tradizionali* del 1999. Negli stesso periodo nascono altre composizioni più strettamente legate al lascito musicale di Gesualdo: sia le musiche di scena per l'*Opera dei Pupi* di Mimmo Cuticchio, *Terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa e della bella Maria* sia la raccolta di brani *Le voci sottovetro* costituiscono una serie di elaborazioni che sono tutt'altro che *mero esercizio di stile* ma piuttosto una eccezionale speculazione tutta tesa a offrire nuova linfa e vita a straordinarie pagine del passato. Si vedano a tal proposito soprattutto le diverse elaborazioni del madrigale *Tu m'uccidi, o crudele* contenute nelle due opere di Sciarrino già citate.¹⁰

E la volontà speculativa di Sciarrino verso le musiche del Principe di Venosa si è riaccesa in tempi recenti con *Gesualdo senza parole*, una raccolta di elaborazioni strumentali di madrigali gesualdiani che davvero rappresentano una epifania di suoni vecchi e nuovi all'un tempo, una sorta di aspirazione all'*inaudito* che sembra accomunare i due compositori a dispetto dei quattrocento anni che separano le loro biografie.

NOTE

¹ www.celebrazionigesualdiane.it

² Werner HEZOG *Tod für fünf Stimmen* documentario per la televisione, ZDF 1995

³ Si citano a tal proposito due saggi ricchi di documentazione: Antonio VACCARO *Carlo Gesualdo Principe di Venosa L'uomo e i tempi*, Venosa Osanna Edizioni, 2005 e Annibale COGLIANO *Carlo Gesualdo Il principe, l'amante, la strega*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2005

- ⁴ AA.VV. *Studi e prospettive per Carlo Gesualdo*, Atti del Convegno di Studi (Venosa–Potenza 2003) a c. di L. Curinga, Lucca, LIM, 2008; Glenn WATKINS, *Gesualdo. The man and his music*, 2nd ed., Oxford, Clarendon Press, 1991; Glenn WATKINS *The Gesualdo Hex: Music, Myth, and Memory*, New York, W. W. Norton & Company, Inc., 2010; AA.VV. *Carlo Gesualdo Principe di Venosa* a cura di Ennio Speranza, Roma, ISMEZ, 1998
- ⁵ Si vedano i tre sonetti *Piangete, o Grazie, e voi piangete amori, Alme leggiadre a meraviglia e belle, Poiché d'un cor due amiche amanti voglie*.
- ⁶ Iain FENLON, JAMES HAAR *L'invenzione del madrigale italiano* Torino, Einaudi, 1992
- ⁷ Carl DAHLHAUS, *Il cromatismo di Gesualdo*, in *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, a cura di Paolo Fabbri, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 207–228
- ⁸ **Carlo Gesualdo da Venosa** *Sacrarum Cationum Quinque vocibus. Liber primus* Ensemble Odhecaton, direttore **Paolo Da Col** CD Ric 343, Ricercar, 2014.
- ⁹ Si ascolti, in particolare, *Monumentum pro Gesualdo da Venosa ad CD annum*, tre madrigali 'ricomposti' per orchestra
- ¹⁰ Luisa CURINGA *Trascrizione o trasfigurazione? Elaborazioni di Salvatore Sciarrino da Carlo Gesualdo*, in *La musica del Principe. Studi e prospettive per Carlo Gesualdo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, LIM, Lucca 2008, pp. 347–364.

In memoria di Judit Józsa Il «Grand Tour» degli ungheresi in Italia nel Novecento

TÍMEA FARKIS
UNIVERSITÀ DI PÉCS

NE ABBIAMO PARLATO MOLTO. ERANO CHIACCHIERATE NON ACCADEMICHE, NON DA STUDIOSI, MA DA AMICHE, BEVENDO UN CAFFÈ AL BAR, O LE ABBIAMO FATTE NEL NOSTRO STUDIO TRA UNA LEZIONE E L'ALTRA, O AL TELEFONO. NE PARLAVAMO A LUNGO, DEGLI UNGHERESI CHE IN EPOCHE DIVERSE PARTIRONO PER L'ITALIA O PER MOTIVI DI studio, per perfezionarsi nella lingua, per fare delle ricerche, o per motivi politici. Sarebbe stato bello elaborare una bibliografia insieme, raccogliere tutto il materiale come volevamo, tenendo presenti i lavori già pubblicati degli italianisti ungheresi, ovviamente. Se io dicevo Endre Veress¹ – il cui lavoro è fondamentale per tutti quelli che vogliono occuparsi degli ungheresi vissuti, o che hanno studiato in Italia – allora Judit rispondeva citando il nome di Imre Várady² che ha riassunto in italiano le ricerche di Endre Veress. E allora abbiamo raccolto le informazioni che a questo punto riguardavano il nostro Dipartimento. Imre Várady nel 1936 era ritornato in Ungheria ed era divenuto direttore del Dipartimento di Italianistica di Pécs, ruolo mantenuto fino al 1942. Poi, dopo la guerra, accettò l'invito dell'Università di Bologna dove lavorò fino al 1967. Sì, è inevitabile il loro richiamo, leggendo la Premessa di Melinda Mihályi e Brian Stefen Paul alla *Rivista di Studi Ungheresi* in occasione del 75° anniversario della Fondazione della Cattedra di Lingua e Letteratura



Judit Józsa

Ungherese presso l'Università degli Studi di Roma. Insieme a Judit grazie al computer e a internet abbiamo letto:

I primi studenti ungheresi iniziarono ad arrivare all'Università di Roma soltanto all'inizio del Cinquecento, quando la nuova curia papale cominciò a esercitare una forza di attrazione crescente anche sugli ecclesiastici ungheresi. Con l'avanzata della Riforma si elaborò l'idea di opporsi alla diffusione dell'eresia con la creazione di collegi, tra le cui mura sarebbe stato più agevole sorvegliare la formazione dei nuovi intellettuali ecclesiastici dell'Europa Centrale e Settentrionale. (...) Il gesuita ungherese Stefano Arator (Szántó István), già studente del Germanico, poi penitenziere ungherese della Basilica di San Pietro, nel 1579 fondò il Collegio Ungarico presso il monastero dei paolini ungheresi sul Monte Celio, accanto alla chiesa di Santo Stefano Rotondo.³

Sì, senza Endre Veress e Imre Várady non si può. Non si può né parlare dell'italianistica in Ungheria, né dell'ungarologia in Italia.

«È bella questa rivista, ed è molto utile per i nostri studenti» – diceva Judit, che se leggeva qualcosa, pensava subito ad inserirla nel suo programma d'insegnamento. E ancora leggevamo:

La fondazione della prima cattedra universitaria di lingua e letteratura ungherese a Roma avvenne dopo il trasferimento dell'Università nella Città Universitaria, in seguito al protocollo del trattato di amicizia tra Italia e Ungheria del 1927. Per effetto del trattato vennero istituite l'Accademia d'Ungheria, nel Palazzo Falconieri in via Giulia, nel 1928, e la Cattedra di Lingua e Letteratura Ungherese presso l'Ateneo romano, nell'anno accademico 1929/30. Il primo professore ungherese a insegnare la nuova disciplina fu Imre Várady, primo direttore dell'Accademia d'Ungheria, poi famoso professore ungherese dell'Università di Bologna.⁴

Elencavamo i nomi uno dopo l'altro. Non seguivamo nessuna logica, se non quella di citare intellettuali ungheresi in Italia. Da Jenő Koltay Kästner, Tibor Kardos, Tibor Klaniczay fino a Péter Sárközy. Sarebbe impossibile elencare i personaggi, studiosi, ricercatori di tutti i campi della letteratura, della storia, della poesia italiana, che in qualche modo erano legati al nostro paese e all'Italia. Nemmeno i nomi di quegli italiani che con il loro lavoro scientifico e creativo cercavano e cercano di far conoscere la cultura, la letteratura, la poesia del nostro paese all'estero, non soltanto in Italia. «Il numero di studenti della Cattedra di Ungherese a Roma si aggira intorno ai 20-30, con tre-quattro tesi di laurea all'anno, e non pochi dei laureati della Cattedra sono diventati studiosi o traduttori riconosciuti anche in Ungheria.»⁵ «Sì, abbiamo detto, 3-4 tesi di laurea all'anno in Italia, solo a Roma, e da noi una trentina all'anno, più gli altri Dipartimenti d'Italianistica in Ungheria; speriamo che tutto vada bene». Tutto, cioè tutto il lavoro, tutta la fatica, tutta la nostra vita che abbiamo dedicato all'insegnamento della lingua, della cultura, della letteratura italiana.

Poi sono nate tesi di laurea al nostro Dipartimento, dedicate a questo rapporto millenario tra i due paesi. Ad esempio, Judit Bozsó, *L'italianistica a Pécs fra le due guerre mondiali*, solo per elencarne una che, con precisione, ha raccolto tutti i documenti, tutte le informazioni fondamentali riguardanti l'argomento. Con l'aiuto di

Judit, e qui va menzionata la sua tesi di dottorato, mai pubblicata⁶ purtroppo, i cui capitoli sono vere e proprie miniere di informazioni e studio nati da ulteriori ricerche.

A proposito delle tesi, parlandone con lei, sono giunta ad usare, ovviamente con un po' di ironia, il termine "Grand Tour" degli ungheresi del Novecento, pur sapendo molto bene che cosa si intenda a proposito di questo fenomeno. Così possiamo leggere la bella definizione di Grand Tour nell'articolo di Edoardo Costadura: «Grand Tour è locuzione francese codificatasi in ambito linguistico inglese; venne usata per la prima volta nel 1636 per il viaggio in Francia di Lord Granborne. La si trova quindi sotto la penna di Richard Lassels nel *Voyage of Italy: or a Compleat Journey Through Italy* (1670), e da allora sino alla fine del Settecento designa il viaggio di formazione intrapreso dal fior fiore dell'aristocrazia e dell'intelligenza europea – segnatamente inglese, francese e tedesca – attraverso la Francia e, soprattutto, l'Italia»⁷. Perché non vediamo, «oltre all'intelligenza inglese, francese e tedesca», quella ungherese? Non delle epoche remote, ma del Novecento. Dove cominciare? Con chi? Seguendo quale logica? Come inserire questi intellettuali ungheresi nel programma d'insegnamento? Queste erano le nostre domande, i nostri problemi quando parlavamo dell'argomento. Antal Szerb era il nostro punto di riferimento, con il suo romanzo *Il viaggiatore ed il chiaro di luna*, che ha un titolo leopardiano: pubblicato nel 1937 [edizione italiana a cura delle edizioni e/o, traduzione di Bruno Ventavoli], è un capolavoro non sufficientemente noto della letteratura mitteleuropea, da decenni non ripubblicato in Italia. Szerb, eletto giovanissimo a capo dell'Accademia Letteraria Ungherese, aveva vissuto in Italia dal 1924 al 1929, e nel 1941 aveva pubblicato una Storia della letteratura mondiale⁸. Non è un romanzo facile da leggere. Ogni generazione, però, può trovarci il suo messaggio personale. Viaggiando in Italia, anche se si è felici, appena sposati, si possono prendere delle decisioni strane. Lasciarsi tutto dietro, la vita quotidiana comoda, e tornare nel passato non soltanto nella storia d'Italia, viaggiando da una città all'altra, ma anche nella nostra storia personale. Si rivivono i momenti dell'infanzia, e i ricordi si mescolano con le esperienze offerte dall'Italia. Realtà e irrealtà si incontrano nell'Italia di Antal Szerb. Ed è molto interessante vedere nel caso di Szerb come la storia personale, la tragedia umana – come anche quella di Miklós Radnóti –, diventi parte integrante della storia dell'umanità. Storia personale, persona storica. Giocavamo con le parole con Judit. Discutevamo di come gli intellettuali ungheresi sono diventati vittime dei cambiamenti politici, delle guerre, delle rivoluzioni utili o non utili. Ed abbiamo continuato l'elenco. Miklós Hubay, il cui dramma *The rest is silence* è stato tradotto da Judit ed è stato presentato da Luigi Tassoni e Milly Curcio a Budapest, nel 2008.⁹ L'evento è stato organizzato dall'Istituto Italiano di Cultura di Budapest e dal Dipartimento di Italianistica dell'Università di Pécs. Quanto tempo, quanta energia, quanta fatica, quanta esperienza personale e d'insegnamento ci è voluta da parte di Judit per portare a termine questa traduzione! «È strano vedere come un lavoro di mesi, e di anni, diventi una piccola nota nell'appendice!» – diceva scherzando, ironizzando.

Altri ungheresi del Novecento? Sì, ce ne sono ancora alcuni i cui nomi sono poco conosciuti. Ma l'elenco non può essere perfetto, è ovviamente imperfetto. Ci vogliono anni per portare avanti questo tipo di ricerca¹⁰. Magari lavorando comple-

mentarmente su quella comunità di italiani, che ha contribuito a diffondere la cultura ungherese in Europa. Ma, almeno con lei abbiamo cominciato, chiacchiando, ironizzando qualche volta. Nella sua tesi di dottorato Judit ha dedicato qualche pagina¹¹ ai viaggiatori ungheresi in Italia, schizzando brevemente le loro esperienze. Nel 2001 è stato pubblicato un articolo in cui Judit ha indagato su altri artisti, poeti, intellettuali ungheresi, che tornando dall'Italia, mantennero viva nella loro arte, nella loro metodologia, l'esperienza «italiana»¹²: Miklós Borsos, László Pasuth, Ferenc Karinthy, József Füsi, e alla fine viene presentato molto brevemente suo padre, György Bodosi.

Károly Lyka era un altro nome. Un artista del Novecento. Nacque a Pest e morì a Budapest nel 1965. Partì per l'Italia nel 1894. Dopo aver visitato Napoli, tornò a Roma dove passò parecchi anni. Si occupò prevalentemente di storia dell'arte, ma era molto aperto verso la vita quotidiana romana. Divenne corrispondente, come esperto di arti, dei giornali ungheresi dell'epoca, come il *Pesti Napló*. Alla morte di Lajos Kossuth, come giornalista mandò i suoi articoli in Ungheria. Nel suo libro¹³ viene dedicato un intero capitolo alla descrizione del suo soggiorno in Italia, che porta il titolo *Sotto il cielo italiano*¹⁴. Può essere considerata una guida personale molto particolare. È il diario di un artista mitteleuropeo, che non aveva problemi economici, e che oltre ad essere pittore, storico dell'arte, grazie a questa sua autobiografia, diventa uno scrittore dalla penna leggera. Si immerge nella sua esperienza italiana, e allo stesso tempo la registra con una precisione incredibile, quasi fotografando la sua vita quotidiana. Passava il tempo libero nei musei, nelle pinacoteche, nelle chiese, osservando le opere d'arte che conosceva già bene per gli studi compiuti. Ammirando le opere di Giotto, di Raffaello, di Michelangelo e quelle degli altri artisti, Lyka rimase profondamente colpito. Non le osservò come un qualsiasi visitatore, ma andò in biblioteca, per leggere tutti gli articoli, tutte le analisi allora recenti, riguardanti le opere degli artisti menzionati. Sfogliando attentamente questo suo libro, qualche volta ci troviamo di fronte a veri e propri saggi scientifici nascosti tra le pagine. Il libro di Lyka è un tesoro. Teniamo presente che è stato pubblicato nel 1970, quando la maggior parte degli ungheresi sognava soltanto dell'Italia! Una minoranza veramente piccola poteva permettersi di andare in Italia, risparmiando per anni, poi arrivando nel «Bel Paese», dopo aver visitato i luoghi obbligatori, doveva accontentarsi di bere uno o due caffè al giorno come esperienza diretta della vita quotidiana italiana. Il 1969 è l'anno della pubblicazione di un altro libro, che traggo sempre dalla biblioteca privata di Judit, sul quale abbiamo scherzato molto. Il titolo è *Italia soleggiata*¹⁵ di János Buzási che passò i primi anni della sua infanzia in Italia, a Milano. Il suo diario comincia con la descrizione degli anni d'infanzia, con i ricordi personali. Pian piano, proseguendo nella lettura del libro, questi ricordi si mescolano con una propaganda vera e propria dell'ideologia comunista. Buzási era giornalista corrispondente del *Népszabadság*, che allora era il quotidiano ufficiale del Partito Comunista Ungherese. Pur volendo, non avrebbe potuto rimanere neutrale. Doveva rappresentare quell'Italia di cui l'Ungheria, più precisamente il partito comunista del 1969, aveva bisogno. Infatti non mancano le pagine dedicate al Partito Comunista Italiano. In un intero capitolo i lettori ungheresi degli anni sessanta ricevono infor-

mazioni riguardanti le statistiche delle ultime elezioni politiche, i voti che hanno ricevuto i diversi partiti di sinistra. Poi possiamo leggere un breve riassunto degli ultimi anni della Seconda guerra mondiale, ovviamente dal punto di vista della storiografia comunista. Tutto il libro rappresenta la prospettiva di una duplicità straordinaria, ma non sorprendente. Da una parte l'autore è un esperto della cultura, della civiltà italiana, dall'altra invece non esita a esprimere il «suo» malcontento nei confronti della situazione politica a lui contemporanea. Gli ungheresi di allora quindi hanno ricevuto un quadro non del tutto attendibile dell'Italia che era profondamente filtrato attraverso l'ideologia ufficiale di allora. Ma nonostante questo, l'autore, anche se in modo molto ambiguo, non poteva evitare la rappresentazione della bellezza naturale, della cultura, della civiltà millennaria d'Italia. Alla fine dei nostri discorsi da amiche, da colleghe, da insegnanti anche di lingua italiana, dicevamo sempre: «Perché c'è una sola lingua nel mondo, con la quale – come diceva sempre Gyula Herczeg – si può insegnare anche la cultura classica europea?».

NOTE

¹ János Karácsonyi, *Matricula et acta Hungarorum universitatibus Italiae studentium*. I., Padova 1264–1864. Raccolse e pubblicò Endre Veress, *Századok*, 1916 (50), pp.168–169.

² Endre Várady, *Docenti e scolari ungheresi nell'antico studio bolognese*, Bologna 1951.

³ Saggi in occasione del 75° anniversario della Fondazione della Cattedra di Lingua e Letteratura Ungherese presso l'Università degli Studi di Roma, a cura di Melinda Mihályi. Premessa in: AA.VV. *Rivista degli Studi Ungheresi*, Università degli Studi di Roma «La Sapienza», Roma 2005, p.5.

⁴ Ivi, p.6.

⁵ Ivi, p.8.

⁶ Judit Józsa, *Nyelvoktatás, nyelvi helyzet, nyelvtanárképzés. Alkalmazott nyelvészeti vizsgálatok a magyarországi olasz nyelvoktatás köréből*, 2003.

⁷ *Il Grand Tour da Montaigne a Heine*, p.716.

⁸ www.larepubblicadellelettere.it

⁹ Il dramma in effetti è stato tradotto da Judit Józsa sulla base dell'originale ungherese *Elnémulás* (2003–2004), sulla base di una precedente esperienza tradotta in friulano (vedi: M. Hubay, *L'uali di Diu*, Forum, Udine 2013), ma per l'edizione a cura e con un saggio di L. Tassoni, traduzione di J. Józsa, *The rest is silence*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2008, lo scrittore aveva reinventato struttura e perfino titolo, dettando le revisioni direttamente in italiano a Tassoni e indicando il nuovo titolo shakespeariano come quello più adatto. Per l'edizione italiana Judit ha scritto una bellissima postfazione.

¹⁰ Katalin Sinkó, *Viaggiatori ungheresi in Italia*, in *Pittori ungheresi in Italia 1800–1900. Acquarelli e disegni dalla raccolta della Galleria Nazionale Ungherese*, Budapest 2002, pp.7–30.

¹¹ Judit Józsa, *Nyelvoktatás, nyelvi helyzet, nyelvtanárképzés. Alkalmazott nyelvészeti vizsgálatok a magyarországi olasz nyelvoktatás köréből*, 2003. pp.19–23.

¹² http://epa.oszk.hu/02500/02582/00009/pdf/EPA02582_nuova_corvina_2001_09_172-180.pdf

¹³ Károly Lyka, *Vándorlások a művészet körül. (I miei vagabondaggi attorno alle arti)*, Képzőművészeti Alap Kiadó, Budapest 1970.

¹⁴ ibidem pp.68–173.

¹⁵ János Buzási, *Napfényes Itália*, Kossuth Könyvkiadó, Budapest 1969.

Recensioni

Dante eterodosso ed ortodosso¹

Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri

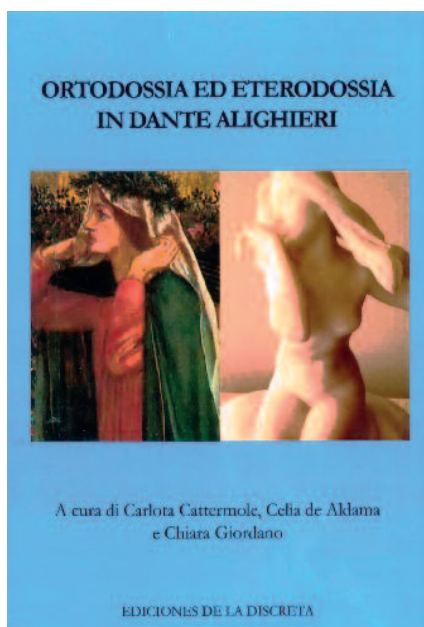
(a cura di C. Cattermole, C. de Aldama,
C. Giordano)

Madrid: La Discreta, 2014, pp.928

JÓZSEF NAGY

Il volume, indubbiamente di grande portata nel campo della dantistica internazionale, comprende gli Atti del Convegno Internazionale *Ortodoxia y heterodoxia en Dante Alighieri. Para una valoración histórica de los orígenes ideológicos de la Modernidad*, che ha avuto luogo presso l'Universidad Complutense de Madrid (UCM) e presso l'Istituto Italiano di Cultura di Madrid dal 5 al 7 novembre 2012. L'ideatore e l'organizzatore principale del Convegno era Juan Varela-Portas, Direttore del Dipartimento d'Italianistica dell'UCM. Al Convegno cinquanta studiosi – provenienti da dieci paesi (inclusa l'Ungheria, con 5 dantisti) e rappresentanti diverse generazioni di ricercatori – hanno presentato i propri contributi da diversi approcci, divisi pure nel presente volume secondo i seguenti temi: *Filosofia politica. Vita civile ed ecclesiastica; Filosofia naturale; Metafisica e teologia; Poesia e poetica; Retorica e allegoria*; infine *Commenti ed esegesi*. Il volume è dedicato alla memoria di Umberto Carpi (deceduto recentemente), che ha contribuito al Convegno e agli Atti col suo importante studio intitolato *La realtà del danaro e il modello dell'Impero*, secondo la con-

clusione del quale Beatrice, che guida Dante nell'ascesa, gli ribadisce che «in terra i mortali sono eticamente accecati dalla cupidigia e



per conseguenza istituzionalmente privati del governo politico imperiale e del governo spirituale della Chiesa. La mente di Dante è assunta al Paradiso e al suo supremo sistema imperiale, [mentre] i suoi piedi rimangono in terra, nella realtà del danaro» (p.62).

È una caratteristica molto positiva del volume il fatto che offra un'immagine molto chiara della situazione attuale delle ricerche dantesche internazionali, documentando numerosi approcci all'opera dell'Alighieri. Tra questi diversi tipi di esegesi ha un luogo di spicco – e ciò fino agli ultimi anni forse non era tipico nel caso dei convegni danteschi – l'argomento della *teoria politica*, connessa con l'attività civile ed ecclesiastica di Dante. Nelle prime circa 250 pagine (che costituiscono la parte I del volume) 12 autori hanno dedicato i propri studi a questo tema, ovviamente con delle strategie interpretative diverse (segnalate chiaramente nei titoli). Troviamo delle *riflessioni storiche* sul tema politico (quelle per es. del citato Carpi, inoltre quelle di J. Bartuschat: «Sarebbe il peggio / per l'uomo in terra, se non fosse cive?». *Una nota su Dante e sul pensiero politico del suo tempo*). Ci sono delle *analisi interdisciplinari e filosofico-teologico-politiche* (C. Di Fonzo: *La poesia come crogiolo della riflessione filosofica, teologica e giuridica*; J. Nagy: *L'ideale dell'Impero universale nella Monarchia e nella Commedia*); si trovano anche degli studi con un approccio fondamentalmente *filologico-inter-testuale* sulla visione politica dell'Alighieri (S. Ferrara: *Tra individuale e universale, tra umano e divino: le forme della giustizia nella Commedia*; C.L. Cortezo: *Papa e antipapa all'Inferno*); ci sono inoltre riflessioni analitiche focalizzate sulla teoria linguistica dantesca (R. Zanni, *Tra curialitas e cortesia nel pensiero dantesco. Una ricognizione e una proposta per DVE I/XVIII/4-5*; I. Rosier-Catach: *L'uomo nobile e il volgare illustre*; N.S. Madrid: *La nobiltà del poeta. Una proposta di lettura del Convivio di Dante in chiave politica*), naturalmente sempre in funzione del pensiero politico medievale. Tutti gli studi accennati fin qui (anzi, praticamente tutti i contributi del

presente volume) in qualche modo fanno qualche riferimento al problema della supposta ortodossia/eterodossia del pensiero dantesco: quelli di N. Maldina (*Un sistema di corrispondenze del Paradiso: Dante, gli apostoli e i predicatori*) e di M. Seriacopi (*Dante eterodosso? Le accuse a papa Bonifacio VIII*) apparentemente approfondiscono in un senso più esplicito tale problematica rispetto agli altri scritti.

Nella parte II si trovano 6 studi con temi vari, che non sono uniformemente legati alla *Filosofia naturale*. Tra questi lavori due, quello di P. Ureni (*Aspetti eterodossi del pensiero medico. Una filigrana galenica nella scrittura di Dante*) e di E. Draskóczy (*Intertestuali ovidiani e biblici, scienza medica e simbolismo teologico nella bolgia dei falsari...*) da un approccio filologico-inter-testuale e interdisciplinare focalizzano sugli aspetti della *Commedia* ricollegabili allo sviluppo della medicina nel tardo medioevo. Appare d'essere un'iniziativa innovativa nella dantistica l'interessantissimo studio intredisciplinare – in questo caso letterario-musicale – di C. Cappuccio («*La novità del suono*» nell'esordio del *Paradiso*), nel quale però, stranamente, non si trova alcun riferimento ai luoghi (autoreferenziali) del *Convivio* sulla musica (II/XI/9; II/XIII/20–24). Comunque Cappuccio offre un'analisi dettagliata della possibile concezione musicale di Dante, segnalando anche se tale concezione sia da considerare ortodossa o eterodossa (nelle parti e nell'insieme): «il *Purgatorio* è la cantica dell'ortodossia musicale per eccellenza, in cui solo si ascoltano canti puramente monodici. Nel *Paradiso* Dante usa il linguaggio polifonico in molte occasioni, ma sempre e unicamente in una dimensione retorica, normalmente all'interno delle ampie similitudini della cantica come traduzione musicalmente perfetta del principio dell'ineffabile» (p.262). Nello studio del *mastermind* del Convegno in questione, J. Varela-Portas (*Il corpo eterodosso di Dante Alighieri*), l'autore mostra il carattere innovativo – e di conseguenza *eterodosso* – dello statuto ontologico attribuito dall'Alighieri ai corpi umani nell'*Inferno* e nel *Purga-*

torio: è di Dante, dunque, «l'invenzione del corpo aereo o corpo fittizio dei condannati e dei purganti, che si fonda sulla sopravvivenza dopo la morte di alcune caratteristiche dell'anima sensitiva» (p.326), come tutto ciò è spiegato da Stazio (in base ad alcune tesi d'Aristotele, di Galeno e di Alberto Magno) in *Purgatorio* XXV.

Nella parte III del volume (appunto, sulla *Metafisica e teologia*) lo studio filosofico di J. Kelemen (*Eterodossia e ortodossia nel pensiero di Dante*) è in un certo senso il testo-chiave dell'intero volume. In questo lo studioso ungherese ribadisce il carattere – anche sotto quest'aspetto – *ecclettico* dell'Alighieri: l'innovazione eterodossa si nota per es. nell'adattamento dell'*intellectus possibilis* d'Averroè, mentre il dogmatismo ortodosso è ben visibile nella concezione dantesca del Paradiso, dal quale sono esclusi un numero infinitamente grande e difficilmente giustificabile di anime, anche nobili (solo per essere nate prima di Cristo). Queste due caratteristiche dell'opera dantesca sono ugualmente rilevanti e solo apparentemente formano un paradosso. Il lavoro di M. Ciccuto (*Le istanze antidogmatiche della Commedia a specchio di temi e immagini del gioachinismo*) analizza in profondità i luoghi danteschi con riferimento al gioachinismo, considerato radicalmente eretico all'epoca di Dante. Lo studio di E. Fenzi (*Conoscenza e felicità nel III e IV del Convivio*) rileva alcuni aspetti innovativi («eterodossi») del pensiero dantesco innanzitutto dal punto di vista *epistemologico*, sostenendo fondamentalmente che rispetto ad Agostino, Bonaventura e Tommaso *Dante* ha effettuato un cambio paradigmatico anche in senso – appunto – *epistemologico*, in quanto (anticipando in tal modo l'Umanesimo) ha connesso il sapere con la felicità.

La parte IV del volume comprende degli studi approfonditi e preziosi sulla *Poesia e poetica* dantesche; di questi rilevo solo quello di L. Tassoni (*L'immagine del pensiero nel De vulgari eloquentia [DVE]*). L'autore, oltre ad effettuare un paragone peculiare dei due trattati (*Convivio* e *DVE*, scritti nel periodo 1304-

1306), ribadisce – tra l'altro – la tesi dantesca (e possiamo aggiungere: *vichiana*) sulla priorità del linguaggio poetico rispetto a quello prosaico: «è il primato della poesia a consentire la sperimentazione di un linguaggio adatto alla prosa, e non viceversa. [...] [S]ono i prosatori ad apprendere la possibilità del volgare dai poeti, e per una serie di motivi che Dante non deve spiegare al proprio lettore», giacché tale tesi all'epoca era assiomatica, «spinge la lingua fino all'imprevedibilità del significato che non preesiste a quel congegno di fattori significanti che è il testo poetico» (p.530). Partendo da tali presupposti Tassoni dispiega una serie di riflessioni analitiche che chiariscono con spirito innovativo diversi aspetti della teoria linguistico-poetica dantesca.

La parte V, sulla *Retorica e allegoria*, si connette strettamente a quella anteriore, con maggiore accento – di nuovo – sull'approccio interdisciplinare (N.M. Fracasso: *Madre e fuoco nella Commedia: legame innovativo di due tradizioni iconografiche*) e sull'analisi filologica-linguistica-intertestuale (R. Arqués: *L'Eterodossia del 'vedere' e del 'ritrarre' nella Commedia*; L. Bonavita: *Esperienze poetiche eterodosse nel canto I del Paradiso*; M. Maslanka-Soro: «Quella materia, ond'io son fatto scriba» (PdX27): la non ortodossa ortodossia dantesca nei confronti della scriptura paganorum nella Divina Commedia).

Infine, nella parte VI (*Commenti ed esegesi*) prevale di nuovo l'approccio filologico, completato con delle eccellenti riflessioni ermeneutiche (apparentemente venendo meno, però, in questa parte, il tema dell'ortodossia/eterodossia). Il lavoro di A. Casadei (*Sull'autenticità dell'Epistola a Cangrande*) riapre un dibattito antico, segnalato chiaramente nel titolo, lasciando fondamentalmente *aperta* la questione d'autenticità dell'*Epistola XIII*, senza però velare la propria posizione scettica nei confronti di tale autenticità (cfr. p.825). Lo studio di F.J. Gómez (*Il senso della poesia: sfida intellettuale discrezione ermeneutica (da Dante a Pietro Alighieri)*) rappresenta una conclusione degna del prezioso volume: tratta tra l'altro – in un linguaggio analitico molto

chiaro – della *genesis* dell'esegesi dantesca. Per concludere anche la presente recensione, vale la pena di citare alcune riflessioni genuinamente ermeneutiche di Gómez. «Pietro [Alighieri] esorta i suoi lettori a intendere analogamente il *sensus litteralis* dell'opera di Dante «ut poeta», perché, come insegna Isidoro, l'*officium* del poeta consiste nell'esprimere la verità per il mezzo di un parlare figurato che sarebbe assurdo interpretare alla lettera *stricto sensu*. E più in particolare ci avverte contro l'interpretazione letterale *stricto sensu* di due componenti fondamentali della narrazione di Dante: il suo viaggio corporale nell'aldilà e i suoi colloqui con i personaggi storici che ivi incontra. Nella definizione del *sensus allegoricus* Pietro ci ha descritto il vero senso letterale di questo *descensus ad inferos* come un'effettiva speculazione intellettuale e immaginativa sull'aldilà, relativa allegoricamente a una conversione morale. E tutto quello che la finzione

escatologica propone al lettore come realtà fisica o sensibile, materiale o corporale, richiede dunque una lettura speculativa di segno prima escatologico e poi morale. La descrizione poetica dell'Inferno e dei suoi tormenti consente perciò un'interpretazione reale-essenziale [...] come risultato di una cogente speculazione razionale [...], messa in profitto da [alcuni] teologi. Mercé una distinzione essenziale tra le figure del senso letterale [...] e quelle del senso spirituale [...], Pietro tentò di ridurre ad una sintesi omogenea le proposte ermeneutiche del *Convivio* e dell'*Epistola a Cangrande*, e probabilmente vi riuscì» (p.850).

NOTE

- ¹ This paper was supported by the János Bolyai Research Scholarship of the Hungarian Academy of Sciences.

Il romanzo plurale

MARINA MANDER

Nessundorma

Mondadori, Milano 2013, pp. 226, € 17.00

MILLY CURCIO

E un'autrice raffinata e insolita Marina Mander, triestina trapiantata a Milano da qualche decennio, che prima di approdare a Mondadori con *Nessundorma* ha pubblicato altri tre titoli, uno dei quali, *La prima vera bugia*, tradotto in diversi paesi, europei ed extra-europei; senza contare un numero imprecisato di racconti brevi apparsi su riviste internazionali, tra cui il «New York Times». *Nessundorma* è una storia forte, intensa, una storia dei giorni nostri, eppure con un fondo tragico che però si risolve in bene. Si racconta dell'intricata vicenda di una famiglia italiana, non so se oggi tipica, legata all'attesa del trapianto di un rene per Andrea, il giovane figlio, nel giorno in cui tragicamente alla speranza la statistica dà maggiori chances.

Il titolo, proprio per via della citazione pucciniana, porta direttamente al finale di una speranza di vittoria, in un'alba che è anche quella del romanzo che, alla fine, apre nuovamente alla vita la prospettiva del protagonista. Ma c'è naturalmente dell'altro nel groviglio di sentimenti, umori, silenzi e rinunce, raccontati da Marina Mander.

Più di un motivo, e strutturale e intertestuale, s'incrocia e s'interseca nella narrazione,

una narrazione composita, intesa in un linguaggio alto e dosato sulla lunghezza d'onda



di alcune generazioni contrassegnate da mentalità differenti, come i discorsi, le emozioni, le relazioni tra passato e presente. Mondi diversi che, appunto, si incrociano a volte casualmente, a volte per destino inspiegabile, a volte per gerarchia familiare.

Ecco, dunque, alcune linee guida sul tema della disperazione e della speranza, giocate nella grande partita della vita, raccontate da Mander a zone, attraverso piccole storie che confluiscono nella storia principale, fra equilibri e sbilanciamenti grazie ai quali pare proprio che ogni vittoria nutra al suo interno comunque una sconfitta.

Innanzitutto, la linea metaforica, desumibile dal titolo con l'allusione a un melodramma moderno non finito dal suo autore, che attraversa la durata della finale dei mondiali, vinti dall'Italia a Berlino il 9 luglio 2006 nel famoso incontro-scontro con la Francia di Zidane, che a sua volta si incrocia con l'attesa del rene nuovo per Andrea.

Una sera speciale, vissuta con euforia e trepidazione da due miliardi di persone che assistono alla partita, quando paradossalmente – ci dice il narratore – «ad assistere alla crocifissione di Cristo erano in diciassette, alla prima dell'*Amleto* in centocinquanta» (p.11).

Una sera che costringe il padre di Andrea «a ridiscutere i parametri della vita e della morte» (p. 17) del proprio figlio, e la madre a pensare «che metterebbe le sue stessa interiora in una casseruola, per leggere tra le pieghe di un malessere indicibile l'esito della partita» (p. 15).

Un evento, quello della finale Italia-Francia, che per i genitori di Andrea diventa «un crampo riflessivo», che «attanaglia la testa e non i polpacci» e li costringe a «involontari bilanci e altrettanto involontari slanci» (p. 12). E poi c'è Andrea, che torna a casa a vedere la partita con i suoi solo perché «non esiste un posto dove andare a urlare» (p. 35), mentre lì, in casa, c'è «la borsa pronta come una gestante, nell'attesa che qualcuno lo ripartorisca» (p. 36).

Intorno a questo triplo cerchio narrativo ruotano, quindi, i delicati meccanismi di questa famiglia, tre prospettive diverse, che si

sforano e affrontano la tensione dell'attesa, tre vite imperfette che disegnano una convivenza difficile ma unita da un legame sostanziale: un padre fragile e poco coraggioso che vive una vita in sordina, e ha smesso da tempo di essere un eroe per il proprio figlio; una madre esausta per i sacrifici quotidiani e insoddisfatta della vita coniugale; e Andrea stesso che, a un certo punto, abbandona il suo rapporto con la vita, allontana da sé Giulia, la ragazza amata, per non costringerla ai ritmi disumani della dialisi, e che lotta in qualche modo con se stesso e soprattutto con l'idea, difficile da accettare, che per vivere meglio ha bisogno che qualcuno muoia: «Stiamo aspettando un cadavere nostrano, abbastanza giovane, che mi dia un pezzo suo sano, che poi diventerà un pezzo di me, ex malato. [...] L'importante è che, certificata e assodata la sua morte encefalica, nessuno si incaponisca a ritenere che, invece, il mio motociclista sia ancora vivo e vegeto, altrimenti sono altri organi buttati via, e altre settimane, mesi, anni? Di dialisi per me. *Mors sua, vita mea*. Il primo rigetto da superare è un rigetto del pensiero» (p. 66).

Dietro a questa problematica foto di famiglia ci sono le piccole storie di passioni, rinunce, follie quotidiane: Giulia che ora sta con Luca ma continua ad amare Andrea; Enrico, il primario adultero e sleale con la bella infermiera messicana, Manuela, che finisce per pura casualità, in un amplesso finale, sul bancone del negoziante, Mario; e quest'ultimo che, stanco della sua relazione coniugale banalizzata, sogna la grande occasione per scappare per sempre a Bora Bora.

Questo è un romanzo nel quale tutte le storie tendono inesorabilmente, e a ritmo della telecronaca del mondiale, a un finale che però è comunque messo in dubbio come finale risolutivo («All'alba vincerò?»).

Il linguaggio di Mander si sviluppa in una narrazione apparentemente tradizionale, mentre in effetti è sperimentale. Una scrittura delicata e forte, quella di Mander, che tradisce eccellenti letture e uno sguardo attento all'arte contemporanea di cui la scrittrice si occupa

da sempre, unita a una fervida immaginazione che ha il suo centro, e la sua ragion d'essere, nella parola, la parola prima di tutto: «Io penso vagamente qualcosa, – dice Mander in un'intervista ad Antonio Messina – poi guardo e ascolto le parole, a volte giocano animate dalla loro intrinseca possibilità di comporsi, le registro e le fotografo. Mi ritrovo con pezzi, frasi, brani, quando riesco a metterli in ordine possono diventare una storia».

La prima pagina di *Nessundorma* è un tipico esempio di narrazione tradizionale, suggestiva anche per la coerenza e l'eleganza del lessico, basata sulla presenza piena del narratore nella storia: «Oggi la città indossa un vestito sfacciato, un sorriso paesano, un trucco da carnevale, né sobrio né elegante, come converrebbe a una rispettabile, bigia metropoli con aspirazioni nord-europee. Oggi, sarà per la grande occasione, il caldo colorato e tropicale è esploso come un geyser dal centro della terra terrona, è salito fino al nord con un colpo di coda alla vaccinara» (p. 9).

Progressivamente, però, i capitoli vengono affidati alla voce narrante del personaggio di volta in volta in scena, e in alcuni capitoli in dialogo con il narratore, giacché il discorso diretto arriva senza le faticose virgolette all'enunciazione del discorso. Ciò consente l'alternarsi dei personaggi presenti in prima persona, che dicono «io», e che si raccontano, ma che vengono pure raccontati dagli altri. All'interno di ciascun capitolo, va detto, il personaggio da una parte si racconta, dall'altra dialoga anche in forma tradizionale, fra virgolette, con gli interlocutori. Questo insieme polifonico contribuisce a porre sullo stesso piano più di un personaggio, e a focalizzare di volta in volta un'attenzione sostanziale sulle figure secondarie come se fossero protagonisti.

La madre di Andrea, per esempio, che il lettore fa bene a tener d'occhio fin da subito, dal momento che sarà lei forse – non anticipiamo troppo – a sorprendere più di tutti, ancor più di certi 'fatti' che, se pure in alcuni frangenti si verificano con maggior frequenza, potrebbero, proprio questa volta, non verificarsi.

Lei che, come la vede Andrea, non appare mai fuori posto, «mai spettinata, mai sconvolta, come se il dolore fosse un amante segreto» (p. 37) con cui trascorre le notti, quel dolore sordo e continuo, che lascia, dentro e fuori, segni indelebili, incancellabili, nonostante il belletto usato per camuffarsi agli occhi del mondo. La forza insospettabile di questa donna, la potenza del personaggio, che all'interno del romanzo verranno fuori realmente solo alla fine, dopo che avrà disorientato il lettore (andando a dormire sul più bello, nella notte in cui nessuno può andare a dormire a cuor leggero), sono magistralmente annunciati molto prima, in un breve monologo di sole tredici righe, nel quale è racchiuso tutto il senso doloroso di un'esistenza infelice che si misura con la storia, o con ciò che alcuni chiamano destino. Ed è qui che il personaggio si presenta brevemente senza veli, scoprendo le sue carte e le sue fragilità, non lasciandole intravedere ma fotografandosi impietosamente davanti allo specchio, e facendo vedere chiaramente al lettore cosa si nasconde sotto il trucco: «Mi trucco per ingannare l'attesa: mascherare l'ansia, nascondere i sentimenti, imbellettarmi la vita. [...] Ma la storia, nonostante il maquillage, continua a rimuginare se stessa, riaffiora dopo la crema, dopo un minuto, vince sempre lei, nonostante le promesse miracolose dei bugiardini. [...] ma la storia si conosce a memoria e non si lascia imbrogliare. La tua storia conosce te, molto meglio di quanto tu conosca lei» (pp. 32-33).

Da tutto ciò si comprende bene che *Nessundorma* è tutt'altro che un romanzo sul calcio: gli inserti della telecronaca si incrociano a frammenti di vita nella fragile famiglia di Andrea e fanno da trait d'union tra tutte le storie narrate. E, anche questo va sottolineato, non è neanche un romanzo sul trapianto, il cui tema è solo un pretesto per entrare nella coscienza complessa dei personaggi, toccando, come sempre Mander fa, i nodi nevralgici della convivenza umana, delle relazioni interpersonali. Se ci sarà un vincitore, sarà colui che non avrà perso la capacità di rela-

zionarsi veramente all'altro, chi sarà pronto ad ascoltare, e indagare, persino i silenzi di chi gli vive accanto.

Punto di forza del racconto di Mander è dunque questo coro polifonico che si intro-

mette nella storia principale e in un certo senso la stempera, le leva melodrammaticità, e aggiunge il pensiero tragico dell'esistenza che ha infinite risorse ed è un continuo imprevisto senza finali.

«Le cose terrene»

ALESSANDRA SARCHI

L'amore normale

Einaudi editore, Torino 2014, pp. 286, € 19.00

FRANCESCA FIORLETTA

E Wolfgang Goethe, nell'ormai classico dei classici, *Le affinità elettive*, (*Die Wahlverwandtschaften*, splendido romanzo del 1809) a usare con precisione estrema l'espressione «le cose terrene», per identificare i piccoli passi quotidiani compiuti dagli uomini e dalle donne di tutti i tempi, nel dare seguito, attimo per attimo, alle loro passioni sentimentali.

Passioni che, per quanto possano poi rivelarsi al loro epilogo come effimeri fuochi fatui, oppure al contrario come progettualità di coppia specificatamente ragionate, «c'inducono – cito ancora l'autore – a immaginazioni tali che non hanno nessuna rispondenza nella realtà».

Siamo perciò tutti abituati a credere, a livello sottocutaneo, che il sentimento d'amore che ci capita di provare, più o meno sovente, sia una pulsione che volga all'infinito, che il nostro accostamento a un altro uomo o un'altra donna sia sostanzialmente imperituro, che il tipo di unione, canonizzata o no, che intendiamo mettere in piedi con l'altro o con l'altra possa realmente non dissolversi mai, a dispetto delle sconfitte inferte dal tempo, a discapito delle talora brutali circostanze, e, spesso, anche

contrariamente al nostro atavico e patentemente irrinunciabile istinto alla libertà.



Continua Goethe, e io quindi con lui: «Di solito vi vediamo il matrimonio come il coronamento d'un desiderio frustrato durante alquanti atti dagli ostacoli, e nel momento in cui esso è raggiunto cala la tela e in noi si ripercuote l'eco della momentanea soddisfazione. Nel mondo va diversamente; lo spettacolo continua dietro il sipario, ma quando questo si rialza non c'è più niente di bello da vedere o da sentire».

Quest'intera citazione la troviamo in calce, a coronare la conclusione dell'ottimo romanzo di Alessandra Sarchi, edito da Einaudi Stile libero Big nel 2014, che ha un titolo davvero impressionante e bellissimo: *L'amore normale*. Cosa c'è, infatti, di più «normale» del sentimento strabiliante dell'amore? Cosa c'è di più «normale» dell'ipotizzare una famiglia, una perpetua quotidianità condivisa con la persona a cui si vuol bene, con la persona che si è scelta come compagna di vita, la persona che si è presa in moglie o per marito, e con la quale, ancora una volta, «normalmente», ci s'impegna stoicamente a portare avanti un futuro insieme?

E mai, partendo da simili presupposti, mai si potrebbe mettere in conto un disfacimento repentino della coppia, mai un crollo delle emozioni e un calo vertiginoso del desiderio, mai la scoperta bruciante di un laconico e reiterato tradimento, a inficiare quell'idillio che, sulle prime, appunto, appariva tanto perfetto, e che poi invece, a ben guardare, si riscopre deperibile e fazioso come tutto il resto delle nostre attività in vita, si riscopre questa volta caricato di un nuovissimo, drastico, drammatico senso: squisitamente «normale».

E questo è, succede esattamente questo all'amore trasposto in parole da Alessandra Sarchi. È proprio così che si sgretolano e si ricompongono per poi disgregarsi ancora le unioni familiari raccontate in questo meraviglioso ed epico romanzo di post-formazione sentimentale.

Molta letteratura si è spesa, notoriamente, sui primi approcci degli innamoramenti, sulle primissime percezioni del corpo e sugli splendidi ardori sessuali giovanili. Uno dei vertici, a

parer mio, di rara bellezza, di questo libro, risiede proprio nell'occuparsi, così «normalmente» di sentimenti maturi, di auto-percezioni più mediate dalla razionalità, dall'abitudine concreta dello stare al mondo, di osservazioni pertinaci e profondissime sulle dinamiche relazionali che si instaurano in contesti sociali più o meno già costituiti, già nutriti e apparentemente solidificati dall'acquiescenza delle decisioni meditate, e rimediate, e rimescolate, poi, ancora, fino a stravolgere completamente il contesto tutto dell'azione vitale.

Uno dei messaggi più forti e felici di questo libro, al di là dei singoli epiloghi delle vicende, di cui adesso proveremo a entrare brevemente nel merito, ma uno dei messaggi più felici dell'intero romanzo, dicevo, mi sembra proprio questo: la continua formazione, il continuo disvelamento, la davvero imperitura, per restare su Goethe, convinzione di sé e del proprio posto nel mondo, che si rivela così agilmente pronta a rimettersi costantemente in gioco, a reinventarsi ogni minuto, ad alzare di volta in volta quella coltre, quel sipario, quei muri domestici dietro cui troppo spesso si resta imprigionati, trincerati al calduccio dei fornelli meno soddisfacenti ma più plausibili, perché a tutti gli effetti più comodi, che la nostra categorizzazione mentale ci ha portato ad accendere.

Fornelli, come fuochi fatui, che non sono in grado (purtroppo?) o invece ancora una volta, «normalmente(?)» di scaldarci più.

È sempre difficile, specialmente per una donna, prodigarsi in simili affermazioni. È difficile ancora oggi, nell'era della pretesa «emancipazione», nell'epoca del progresso tecnologico, dell'ascesa ai vertici del potere, anche politico, se vogliamo, nel disarmo dell'informazione, nel disgregarsi dell'ottica antica dei «buoni costumi», (e per fortuna!) ma è ancora molto difficile, per una donna, restare in contatto con la parte più indomabile di sé. È infinitamente complicato darsi l'agio dell'ascolto, quando la quotidianità ci obbliga a tenere in piedi tutta una serie di fili, logistici e non solo, i fili della «credibilità sociale», di una qualche «legittimazione», perché – sembra strano a dir-

si – alle soglie del nuovo millennio una donna può venire ancora additata a causa di un sentimento.

Ma questo libro, questo «amore normale» di Alessandra Sarchi, fatto di tante coppie che si mescolano, di tante vite che s'intrecciano, di tante età differenti, di tante posizioni anche ideologiche contrapposte, riesce a restituire, a chi lo legge, un'indecenza e piacevolissima speranza nella tristezza, un profondo ottimismo nel toccare il fondo di un abisso paludato e nel riuscire a risalire verso un altro ossigeno, di fronte ad altri lidi, scegliendo di farsi lambire da altri soli al crepuscolo.

Mi sembra decisamente crepuscolare questo libro, pur nel suo vivacissimo spirito illuminista, ed è assolutamente qui che risiede tutto il suo fascino, letterario e umano. «Le cose terrene», le piccole e grandi gioie del vivere quotidiano, i piccoli e grandi drammi della convivenza, le fatiche intense e devastanti, e però piene di attrattiva, che contribuiscono alla «costruzione di un amore», mi si passi la citazione popolare da Ivano Fossati. È la normalissima e proprio per questo spiazzante costruzione di un amore, quella, dunque, che «spezza le vene delle mani», quella che atterrisce gli animi e fiacca i corpi e confligge, muro a muro, con l'ordinamento pigro dell'agenda di tutti i giorni, con la pretesa idea di un sé, di un sì, di un noi, con la decisione presa a tavolino di una vita che sembrava, troppo presto, non poter riservare più alcuna sorpresa, e che invece da ultimo, in questo libro prezioso, si rivela fondamentalmente, senza infingimenti, per quello che realmente è: «un altare di sabbia in riva al mare».

Le coppie, in questo romanzo, sono molteplici: c'è quella matrimoniale di Laura e Davide, e contemporaneamente quelle adulterine di Laura con Fabrizio e di Davide con Mia. Ma c'è anche la coppia delle due figlie di Laura e Davide, l'adolescente Violetta e la piccola Bettina, con le loro puntualissime agnizioni sul presente. Le età, gli anni, le cosiddette 'stagioni della vita', tutto svolgono fuorché un ruolo secondario, nel romanzo, specialmente se puntiamo l'attenzione sulla sempre decantata e spesso banalizzata 'sfera femminile': la maturità spericolata della moglie Laura è contrapposta e messa in relazione con la giovinezza sapiente dell'amante Mia, in quello che a tutti gli effetti si spiega come un patente scambio di ruoli a fini, ancora una volta, vitalistici e nient'affatto ossimorici. E l'infanzia, unita all'adolescenza, contribuiscono di certo a restituire al lettore uno sguardo assiduo, disincantato, quasi materiale e viscerale insieme, sull'intera vicenda.

C'è molta assennatezza, in questo libro, e ci sono, fra le righe, le garbate e meravigliose eco di una scrittrice del calibro di Alice Munro, non a caso insignita del premio Nobel per la letteratura nel 2013, grazie alla sua stringente capacità di focalizzare l'attenzione sui dettagli più vividi e sorprendenti dell'agire quotidiano, e di condensare le sue narrazioni in gioielli di pura e limpida brevità, puntualità, urgenza della parola e del sentire.

L'amore normale di Alessandra Sarchi, seppure con epiloghi, motivazioni, macro estensioni e micro determinazioni differenti, è, in sostanza, quello che vorremmo (e forse dovremmo?) riuscire a provare tutti.

Gli allegri disperati

*Allegri disperati. Antologia di scrittori dell'Emilia;
Vidám vigasztalanok. Emíliai írók antológiája*
A cura di Ágnes Ludmann, illustrazioni di
Mihály Ludmann, ELTE Eötvös József Collegium,
Budapest 2014, pp. 206.
In 300 copie fuori commercio

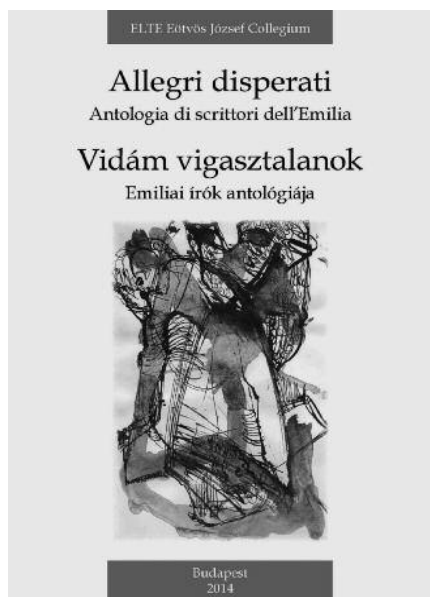
MILLY CURCIO

Sono sei gli «allegri disperati» che compongono questa bella antologia bilingue, italiano e ungherese, da poco uscita in Ungheria, frutto di un intenso lavoro di traduzione degli studenti dell'Eötvös József Collegium e dell'Università Eötvös Loránd di Budapest, e a cura di Ágnes Ludmann che, appassionatasi allo 'stile emiliano' grazie a Daniele Benati, scrittore e docente per molti anni all'ELTE di Budapest, studia da tempo la complessa mappa dell'Emilia letteraria.

Gli scrittori emiliani qui rappresentati, che sono accomunati, come vedremo, da scelte tematiche e stilistiche, potranno essere letti per la prima volta, grazie a questo volume, anche in lingua ungherese. Si tratta di Luigi Malerba, Gianni Celati, Ermanno Cavazzoni, Daniele Benati, Paolo Nori, Ugo Cornia, autori che, tranne il primo, diedero vita per l'editore Feltrinelli, tra il 1995 e il 1997, alla rivista *Il Semplice*, che proponeva un'idea di letteratura decisamente innovativa, da leggere ad alta voce, «diversa», potremmo dire antiletteraria.

Sono nomi già noti, in Italia e in Europa, perché hanno scritto, con le loro opere, un capitolo essenziale della letteratura contempo-

anea, e, dopo la crisi del romanzo dichiarata dal Gruppo '63, sono stati tra quelli che, sperimentando nuovi modelli di racconto pur nel recupero dei moduli tradizionali del nar-



NC
12.2014

rare tipici dei narratori orali di un tempo, hanno offerto prove tra le più intriganti della loro abilità di scrittori.

A dimostrazione che, al contrario di quanto si andava tuonando da più parti, la letteratura in Italia non solo non è morta, ma in alcune precise regioni del nostro Paese, nella fattispecie in Emilia, ha sempre vissuto, con continuità nel tempo, una vita florida e rigogliosa: ben lo testimonia un recente e ponderoso libro di Guido Conti (*Il grande fiume Po*, Mondadori 2012) che, compiendo un vero e proprio viaggio, dalle sorgenti fino al delta del Po, ripercorre la storia della letteratura nata sulle sponde del grande fiume, partendo dall'antichità fino ad arrivare a tanta narrativa contemporanea.

Chissà se è vero che, come scrive Conti, «siano i luoghi a formare gli scrittori, i pittori, gli artisti», e, se è davvero così, quei «luoghi che hanno insegnato a Luigi Ghirri come si devono fotografare le cose e come pretendono di essere fotografate», allo stesso modo, dico io, hanno insegnato ai «nostri» allegri disperati come si devono raccontare le cose e come pretendono di essere raccontate. E se Ghirri, amico e compagno di avventure di gran parte degli scrittori di cui ci stiamo occupando, ha cambiato il modo di fare fotografia, raccontando per immagini, questi narratori emiliani hanno indiscutibilmente cambiato il modo di fare letteratura, condividendo luoghi, scorci, paesaggi, storie. Sviluppando, inoltre, uno specialissimo modo di guardare alle cose e alla vicende più comuni e ordinarie, facendole sembrare straordinarie, rintracciando in esse una sorprendente, insospettabile, arcana bellezza.

È da questo sguardo che nascono le meravigliose visioni degli scrittori emiliani, la loro naturale attitudine a creare immaginari fantastici, a fondare mondi paralleli, a inventare personaggi folli o lunatici o idioti, comunque strambi e singolari, che narrano le storie più assurde, che, quando si raccontano, affermano e subito dopo negano, che straparlano o dicono l'essenziale?

«La follia della pianura colpisce immanicabilmente tutti gli esseri viventi in metamorfosi mostruose e tragiche, talvolta ironiche, spesso

divertenti», scrive ancora Guido Conti, emiliano, di Parma, anche lui. Forse perché la pianura è luogo di apparizioni e di sparizioni, di animali fantastici, di galline pensierose e di cani infernali, di paesaggi metafisici, di cavalieri erranti, di uomini smarriti e malinconici, consapevoli che «il mondo si cancella con la nebbia»? Forse perché da queste parti vive il popolo dei Lunatici, tra cui spicca Learco Pignagnoli, il più lunatico di tutti? In queste terre, però, può davvero succedere di tutto, se è vero che, come scrive Ermanno Cavazzoni, «qui in pianura si sentono dai pozzi spesso venire voci o lamenti, e ci si sente a volte chiamare per nome».

«Questi testi – scrive Ágnes Ludmann nell'introduzione – rappresentano un ottimo esempio di quel tipo di 'follia padana', tanto per usare un'etichetta diffusa soprattutto a livello giornalistico, che caratterizza questa raccolta, basti pensare alla questione dell'identità, al mondo che fa fare tanti giri di pensieri nella testa di ognuno di noi e a tutte quelle formazioni linguistiche che offrono contenuti pieni di incertezza».

Mai titolo fu più azzeccato di questo per indicare, proprio con la forza dell'ossimoro, *Allegri disperati*, non solo la tendenza al ridere e al narrare tragicomico che contraddistingue questo gruppo di autori, ma anche un certo *modus vivendi* che interessa, se non direttamente gli scrittori, quanto meno i personaggi parloriti dalla loro fantasia. Lo chiarisce bene l'esergo, posto in calce al volume, un breve, significativo brano tratto da *La matematica è scolpita nel granito* di Paolo Nori:

«Noi affrontiamo il mondo come se fossimo tutti d'un pezzo con una dignità e una coerenza che ci hanno insegnato che van bene. E quando crolliamo, che crolliamo, crolliamo da soli, dentro le stanze. E uno che viene da fuori non lo direbbe mai, a vederci che teniamo su una compagnia di trenta persone e beviamo lambrusco e diciamo cazzate, non lo direbbe mai che diamo i pugni al muro, quando torniamo a casa».

Eccellente poi la scelta dei brani: aprono l'antologia due passi tratti da *Dopo il pesceca-*

nee e *Salto mortale* di Luigi Malerba, precursore e maestro riconosciuto dello stile emiliano; seguono estratti da *Narratori delle pianure* di Gianni Celati, *Vite brevi di idioti* e *Il limbo delle fantasticazioni* di Ermanno Cavazzoni, *Silenzio in Emilia* di Daniele Benati, *Bassotuba non c'è* di Paolo Nori, e si chiude con alcune pagine di *Storie di mia zia* e *Sulla felicità a oltranza* di Ugo Cornia.

Tutti gli autori sono animati dalla volontà di «demistificare» la letteratura tradizionalmente intesa (la letteratura non è consolatoria né è portatrice di verità), e tale tendenza, iniziata con successo da Luigi Malerba, si concretizza, con una continua sperimentazione, prima di tutto con la «smitizzazione del narratore», e l'adozione di un narratore-personaggio che, al contrario dell'ottocentesco narratore manzoniano, può anche mentire (e poi smentire) perché, come vuole Todarov, «in quanto narratore il suo discorso non ha da essere sottoposto alla prova della verità, ma in quanto personaggio egli può mentire». Così già in molti racconti di *Dopo il pescecane* e *Salto mortale* Malerba rende inizialmente il narratore più reale possibile, e la finzione del tutto verosimile, solo per svelarne poi la menzogna, facendo risaltare l'inaffidabilità della voce narrante. I processi di distruzione del narratore, oltre ad essere un atto eversivo e comico, portano poi ad altre 'rivoluzionarie' conseguenze: la frantumazione del patto con il lettore e l'utilizzo di un linguaggio concreto, infarcito di volontari errori grammaticali, che talvolta risulta strambo come strambo è colui che lo adotta.

Archiviato dunque per sempre il narratore onnisciente che non può sapere tutto in un universo governato dal caos, in un mondo che è tutt'altro che incrollabile, questo nuovo tipo di narratore infrange continuamente tutte le regole: o perché si serve consapevolmente della menzogna per raccontare un mondo privo di verità assolute, o perché è un visionario, oppure un nevrotico, un folle, un idiota, comunque un narratore consapevole almeno

di una cosa: che l'arte stessa è caos, finzione, che si origina nel «grande limbo delle fantasticazioni».

L'adozione del narratore inaffidabile, cioè un personaggio che, come si è visto, si fa narratore in prima persona e ha come obiettivo quello di disorientare il lettore anziché orientarlo, sarà, dopo Malerba, una scelta precisa degli scrittori emiliani. Un narratore che da paranoico (Malerba) diverrà deficiente (Celati), lunatico (Cavazzoni), naif (Nori), umorale, dissociato o addirittura già morto (Benati): quest'ultimo, il *morto che parla*, come qui il Franco Badodi e il Cagnolati di *Silenzio in Emilia*, è un tipo di narratore che, se pure sperimentato centinaia di volte nel romanzo moderno, in Benati riassume in sé tante altre peculiarità che lo rendono unico.

E se questo narratore poco credibile, bugiardo, idiota, folle, naif, appare prima di tutto, come spesso è stato detto, un nevrotico-visionario è solo perché è lo spazio esterno in cui si muove ad essere nevrotico, a non offrire certezza alcuna. Non a caso, Malerba dichiarava: «Ho qualche disturbo dalla dichiarazione dei miei personaggi come nevrotici-visionari. Visionari senz'altro, ma quel «nevrotici» li confina in un'area di malattia che sminuisce il loro rapporto con la realtà».

Di fatto tutti i personaggi di queste storie, e non solo colui che narra, sembrano stravolgere la logica di tutti i giorni, divenendo, loro malgrado, nella loro apparente semplicità (sono uomini comuni), e nella adozione di un parlato quotidiano come lingua letteraria, personaggi quasi surreali, irregolari, folli ma di una follia che nasconde la disperazione. Essi, però, non fanno altro che riprodurre, lo sottolineo, il caos e la follia dell'esistenza, non fanno altro che produrre finzioni che, cito ancora Malerba, «sono una realtà modellata su desideri (o sulle ossessioni) con le quali si può convivere confortevolmente se non si ha la pretesa di descrivere il mondo». Visionari, quindi. Ma, a ben guardare, non siamo forse, tutti, dei visionari?

Parole in viaggio

I neologissimi

LUIGI MALERBA

Edizioni OpLePo (Opificio di Letteratura
Potenziale), Napoli 2013, pp. 28

uscito in 150 + XXX copie numerate

ÁGNES LUDMANN

Durante le mie ricerche ho avuto già modo di sperimentare la forza creativa nei testi di Luigi Malerba, delle cui opere innovative – frutti dell'eredità spirituale del movimento del Gruppo 63, «movimento di aggiornamento culturale che ha sollecitato soprattutto modelli individuali»¹ – mi sono occupata prevalentemente dal punto di vista strutturale e stilistico. Il volume *I neologissimi* (primo membro dei quaderni dell'OpLePo, dell'Opificio di Letteratura Potenziale, uscito nel 2013 a Napoli in 150+XXX copie numerate) costituisce un esemplare che illustra lo spirito ludico, creativo, innovativo dello scrittore bercetano soprattutto sul livello lessicale e testimonia la sua preoccupazione per la salute della lingua italiana, offrendo quasi un'idea per rinnovare, rivitalizzare questa lingua pietrificata. I sessantacinque lemmi raccolti nel volumetto sono apparsi sulle pagine di diverse riviste culturali nel corso degli anni 70' e 80' («il Caffè», «Linus» e «Il Cavallo di Troia»), e ne fanno un vocabolario di neologissimi. Ma che cos'è un neologismo? Come spiega Ermanno Cavazzoni nell'introduzione, rispetto al neologismo, la cui creazione non richiede alcun talento o tocco di

Luigi Malerba

I neologissimi

I Quaderni dell'OpLePo

N° 1

creatività particolare, anzi, spesso crea un borbottio la sua apparizione non voluta, il neologismo è «una felice invenzione che fa sorridere per la giustezza geniale della parola».² Si tratta quindi di una scintilla, che possibilmente non entrerà nella lingua parlata ed usata, ma ne illumina un attimo la ricchezza, le innumerevoli possibilità di combinazioni degli elementi e l'importanza del fatto di curare e proteggere la lingua italiana.

La parola, il lessico, il problema tra lingua e dialetto sono problemi alla soluzione dei quali Malerba già in precedenza prova a dare varie alternative: come primo esempio del suo interesse del lessico, ci può venire in mente la novella d'apertura del volume *La scoperta dell'alfabeto* (1963), in cui l'anziano contadino si mette in contatto con la scrittura, con la forma scritta delle parole, quelle più importanti. Come afferma Malerba in un'intervista,

La scrittura è implacabile. Una parola scritta circoscrive l'orizzonte delle ambiguità mentali, contrasta la fluidità della immaginazione, non ammette repliche o smentite. Se un pensiero o una immagine non regge la prova della scrittura, significa soltanto che non ne sono degni perché la scrittura sopravvive soltanto se è dotata di dignità e necessità.³

La scrittura quindi è una garanzia che la parola ha il diritto di essere usata all'interno della lingua anche parlata. Per ciò sarà importante anche mettere in iscritto parole presenti solo nel dialetto, nel parlar volgare, perché in questo modo forse riusciranno a sopravvivere delle espressioni di cui in italiano standard, lingua sterile e artificiale dal punto di vista della forza espressiva, non esiste una «traduzione».

Questo spirito protettivo del dialetto vige anche nel dizionario *Le parole abbandonate* (1977) in cui si leggono dei termini salvati dal dialetto emiliano. È un'opera scritta con attenzione e sottigliezza scientifica nella definizione dei termini dialettali, in cui si esprime il timore al riguardo dell'impoverimento della lingua italiana. Tale preoccupazione viene affermata anche in un'intervista apparsa sulla Gazzetta di Parma nel 1983:

Ciò che invece preoccupa è l'impoverimento progressivo della lingua comune e il progressivo decadimento del rapporto con le cose. I dialetti nominano cose e funzioni che scompaiono avviandoci verso un alfabetismo medio che non ha più rapporti diretti con il mondo ma solo con le immagini (televise) che lo rappresentano. Non si tratta di tornare indietro nella storia ma di conservare dei dialetti la ricchezza espressiva per trasferirla in una lingua che si impoverisce sempre di più, divorata dalle immagini.⁴

Dei neologismi possiamo afferrare proprio tale ricchezza espressiva, che include in sé l'immediatezza della parola come espressione, con i dovuti significati arbitrari nell'uso come nel caso dei vocaboli «vecchi», che devono essere spiegati come anche i possibili strati stilistici e contesti in cui un neologismo può essere adoperato. La composizione dei neologismi avviene con diversi metodi dal punto di vista linguistico (con l'aggiunta o la privazione di vari prefissi, suffissi o singole lettere), ma non può mancare il tocco dello spirito ludico, che rende le parole sì nate unicamente ricche di significato. La definizione che ci offre Malerba proprio per queste innovazioni linguistiche è:

Neologismi.

Sono le parole novissime registrate in questo vocabolario e che non appaiono in altri luoghi letterari. Alcune sono già pronte per l'uso, altre sono di uso ancora incerto e in attesa di un adeguato collaudo.⁵

La leggerezza che si può notare a prima vista nel caso di alcuni lemmi, nasconde in sé delle critiche espresse verso il corrotto mondo politico nell'Italia di allora (e sfortunatamente spesso ancora attuale) o verso il mondo letterario. Per quest'ultimo riporto due esempi particolarmente riusciti, in cui possiamo ben notare questo gioco con parole ed immagini:

Uco.

Nell'indice dei nomi in fondo al trattato di *Rhetorica generale* a cura del Gruppo μ (traduzione italiana, Bompiani 1976) figura un certo U. Uco, autore di un libro su *Le poetiche di Joyce* che fino a oggi era attribuito a Umberto Eco. Errore di stampa? Mimetismo dello scrittore

alessandrino? In realtà ogni autore che si rispetti dovrebbe avere a disposizione un duplicato di se stesso, perfettamente simmetrico, discretamente autonomo, il quale non risponde alle lettere, non risponde al telefono e non risponde nemmeno di se stesso. Con la semplice variazione della lettera iniziale, il duplicato procura all'originale anche il vantaggio di trovarsi inserito due volte nelle bibliografie compilate secondo l'ordine alfabetico.⁶

Editing.

A differenza dell'*editing*, e cioè delle operazioni che i redattori di una casa editrice eseguono su un testo prima della pubblicazione, l'*editing* comprende le operazioni che lo scrittore compie direttamente sulla testa dei redattori prima che questi mettano le mani sul suo testo. È una pratica ancora poco usata, ma destinata ad avere notevoli sviluppi nel futuro.⁷

Lo stile scientifico con cui vengono presentate le diverse invenzioni lessicali, con la sua meticolosità e correttezza aumenta il fattore dell'ironia all'interno dei lemmi e d'altronde, offre a Malerba la possibilità di indossare i panni di un lessicografo serio, di cui possono fidarsi i propri lettori, almeno apparentemente: in un'intervista Malerba stesso confessa «lo sanno tutti che ogni tanto esagero con le parole⁸». Certo, lo sappiamo bene: basta pensare ai romanzi *Il serpente* (1966) o *Salto mortale* (1968), che pullulano di innovazioni linguistiche, come presenta dettagliatamente Guido Almansi nel capitolo 4. *Il silenzio rumoroso* de *La ragion comica*.⁹ Per quanto riguarda il fattore dell'ironia, come afferma Malerba stesso

«L'ironia non è soltanto una strategia o un artificio letterario, ma un atteggiamento verso il mondo. Non è un atteggiamento di sfiducia o di scetticismo come può apparire superficialmente, ma un modo di produrre quell'effetto di lontananza che è indispensabile alla narrativa se non vuole decadere nei tempi della cronaca.»¹⁰

Quest'ironia che proviamo nonostante o proprio per via della lontananza assunta da parte del lessicografo Malerba, ci accompagna durante tutta la lettura del vocabolario, il che, essendo letto sia in parti o un lemma dopo

l'altro quasi come un romanzo, crea sempre differenti sensazioni nel lettore. È bello leggere le varie definizioni immergendosi nel flusso creativo dello scrittore che riesce a sorprenderci sempre con i vari metodi adoperati, con l'aiuto dei quali e tramite la spiegazione precisissima infine viene spontaneo chiedersi come mai non ci abbiamo pensato prima, siccome tali espressioni hanno proprio il diritto di esistere, di essere usate nelle circostanze definite nei lemmi per cui sono fatte su misura.

Due esempi particolarmente spiritosi sono i seguenti:

Tracàgno.

Come tracagnotto, ma senza quel tanto di buffo che è compreso in questa parola. Tracagno si può usare con vantaggio pratico perché, rispetto a tracagnotto, elimina tre lettere nella composizione tipografica e permette quindi un risparmio anche sulla stampa e sulla carta. Per il *Dizionario Bompiani delle Opere e dei Personaggi* l'uso di «à» al posto di «ha» e di «ànno» al posto di «hanno» ha permesso notevoli risparmi all'editore. Tracagno si iscrive di diritto nell'area della «letteratura del risparmio» teorizzata da Angelo Guglielmi.¹¹

Dimenticchiare.

È dimenticare con allegria, con leggerezza. Si può dimenticchiare l'ombrello, il motivo di una canzone, il titolo di un film, l'onomastico della fidanzata, il guinzaglio del gatto. Il chirurgo non può dimenticchiare il bisturi nella pancia del paziente, sarebbe ancora peggio che dimenticarlo. I personaggi dei libri di Arbasino possono dimenticchiare tutto, il destino di quelli di Cassola invece è di essere dimenticchiati. Dimenticchiare fa parte della famiglia dei dormicchiare, canticchiare, leggiucchiare, sonneccchiare, eccetera.¹²

Spiegazioni linguisticamente corrette, privazioni ed aggiunte determinano sia la struttura dei lemmi sia la composizione dell'intero vocabolario. Oltre al divertimento del compositore, che possiamo ben comprendere tra le righe, possiamo notare anche la sensibilità dello scrittore ai problemi politici, sempre con la dovuta distanza e perciò imbevuto dello spirito ironico (in cui a volte si mescola anche un leggero tono amaro).

Bugiadro.

Bugiardo, associato all'idea di ladro. È bugiardo chi con la bugia nasconde alcunché di delittuoso come furto, rapina, eccetera. Sono bugiardi i grandi evasori fiscali e i ministri italiani nel momento in cui mentiscono per nascondere le loro malefatte.

Sensibilità sociale, linguistica, guizzi di creatività e responsabilità dello scrittore si notano in questo volume particolare di Luigi Malerba, che senza il sostegno dei Suoi eredi non sarebbe potuto nascere nella sua forma attuale. Vorrei ringraziare di cuore Anna Malerba, che con grande gentilezza mi ha permesso di conoscere quest'opera di Suo marito, apprendi così nuove prospettive sia nello studio della sua opera, sia nel pensare, nel vedere, nel girare il mondo. Come direbbe Luigi Malerba:

Si fanno viaggi bellissimi sulle parole, alcune somigliano al treno, altre all'aereo. Su certe parole si viaggia alla velocità della luce. Su altre, alla velocità del buio.¹³

NOTE

¹ Gruppo «Laboratorio» (a cura di): *Colloquio con Luigi Malerba* in M. Colonna, M. Manganelli, M. Pichezzi, M. A. Rossi: *Luigi Malerba*, P. Lacaria Editore, Manduria 1994, ora anche in Giovanna

Bonardi (a cura di): *Parole al vento. Interviste*, Editore Manni, San Cesario di Lecce 2008, p. 24.

² Luigi Malerba: *I neologismi*, Edizioni OpLePo, Napoli 2013, p. 3.

³ Paola Guaglione (a cura di): *Elogio della finzione*, tratto da Paola Guaglione: *Elogio della finzione*, Ed. Omicron 1998, ora in parte in Giovanna Bonardi (a cura di): *op. cit.*, p. 35.

⁴ Dolores Cassano (a cura di): *Parma medioevale*, originariamente in «Gazzetta di Parma», 26 novembre 1983, ora in Giovanna Bonardi (a cura di): *op. cit.*, p. 149.

⁵ Qui bisogna aggiungere che nel vocabolario possiamo trovare anche dei lemmi precedentemente usati da scrittori rinomati, come il lemma «Cosmicomiche» che si riferisce anche nella definizione a Calvino.

⁶ Luigi Malerba: *op. cit.*, p. 21.

⁷ *Ivi* p. 23.

⁸ *Intervista a Luigi Malerba* a cura di Giovanna Bonardi in Giovanna Bonardi (a cura di): *op. cit.*, p. 8.

⁹ Cfr. Guido Almansi: *La ragion comica*, Feltrinelli Editore, Milano 1986, p. 91.

¹⁰ Grazia Menecchella (a cura di): *Comico e ironia*, originariamente «Quoderni d'italianistica», vol. XIII, n. 1., 1992, ora in Giovanna Bonardi (a cura di): *op. cit.*, p. 59.

¹¹ Luigi Malerba: *op. cit.*, pp. 11–12.

¹² *Ivi* p. 17.

¹³ Citazione tratta dall'articolo «*Tempo di mattoni*» (a cura di Panorama), originariamente apparso in Panoramana, 27 giugno 1978, ora in Giovanna Bonardi (a cura di): *op. cit.*, p. 104.

Nella trappola delle stereotipie nazionali¹

LÁSZLÓ SZTANÓ

Taljánok, olaszok, digók.

A nemzeti sztereotípiák fogságában

Budapest, Corvina, 2014, pp.579

JÓZSEF NAGY

L'esteso volume pubblicato da László Sztanó (linguista, storico culturale, scrittore) rappresenta – al più alto livello possibile – un'iniziativa del tutto nuova nell'italianistica ungherese (anche se un antecedente è costituito dalla selezione in ungherese del famoso volume di G. Procacci, *Storia degli italiani* [1987]: *Az olaszok története* [a c. di Bényiné F.M., 1989]). Lo scopo fondamentale dell'opera di Sztanó è quello di analizzare in profondità le stereotipie relazionate all'identità nazionale e culturale italiana, in senso generico da un approccio *storico-culturale*, in senso specifico – in connessione a determinati temi – applicando alcuni mezzi analitici dell'antropologia culturale, della linguistica, della semiotica e della psicologia, senza tralasciare le indispensabili riflessioni filosofico-linguistiche e storico-letterarie. Per quanto riguarda l'aspetto culturale-antropologico dell'opera, purtroppo mancano almeno delle allusioni a C. Lévi-Strauss e ad I. Berlin, (e si allude solo marginalmente a G.B. Vico), ma lo stesso si tratta di un lavoro sintetico, che è il frutto di vari anni di ricerche approfondite, e che sicuramente potrà essere utile (tenendo presente anche

l'eccellente apparato delle note e degli indici) tanto per gli studenti universitari (in roma-



nistica e, appunto, in antropologia culturale, ai livelli BA, MA e PhD), quanto per i ricercatori – in studi umanistici e in scienze sociali – del mondo accademico, e anche per il pubblico più vasto, per acquisire delle conoscenze rilevanti sull'identità nazionale in senso ampio.

La grande ricchezza tematica del libro mi costringe – nello spazio ristretto della presente recensione – ad effettuare una selezione arbitraria degli argomenti trattati da Sztanó.

Nell'ambito dello studio della problematica dell'identità umana è un fenomeno noto che – per cercare di rispondere alle domande esistenzialistiche tipo «chi sono?», «da dove provengo?», «dove procedo?», ecc. – sorge da strategia spontanea l'*autodefinizione in funzione dell'altro*. Pure l'identità nazionale-culturale rientra in questa strategia: i membri di una determinata comunità nazionale-culturale tendono ad attribuire spontaneamente certe qualità e caratteristiche intellettuali ai membri di un'altra comunità innanzitutto per differenziarsi da questi ultimi. Queste attribuzioni col passare del tempo con grande probabilità diventano delle stereotipie tradizionali nei confronti dell'*altro*, dello *straniero*, dell'*estraneo* – nel nostro caso dell'*italiano* –, che servono in primo luogo per un'autodefinizione al livello dell'identità. Prendendo un esempio: se un inglese vede gli italiani come gente *appassionata*, e considera ciò come un tratto femminile (cfr. p.478), questo serve per l'inglese soprattutto per differenziarsi dagli italiani (caratterizzati in tal modo dalle stereotipie dello stesso inglese), riaffermando la propria identità e i propri tratti caratteristici – basati anche quest'ultimi su delle stereotipie. Riassumendo: nella perpetua conferma di determinate stereotipie nei confronti dell'*altro* si confermano certe stereotipie relazionate all'autodefinizione e all'identità attribuita a se stessi. Tra l'altro in base a W.G. Sumner si può affermare che *il proprio gruppo* sia una particolare categoria e «vediamo i suoi membri («i nostri») più simili tra loro di quanto lo siano in realtà, mentre le differenze tra questo e un gruppo estraneo sembrano maggiori di quanto lo siano effettivamente» (p.54). Inoltre – e ciò è una tesi fon-

damentale di Sztanó – «sia l'identità nazionale, sia le stereotipie associate ad altre nazioni in fin dei conti sono formulate *sempre* – anche se non esplicitamente – in maniera contrastiva» (p.56). Tuttavia è importante tener presente che la stereotipia è diversa dal pregiudizio, in quanto una stereotipia (tra l'altro secondo l'osservazione di G. Allport) può riferirsi sia ad un gruppo intero, sia ad un individuo, a condizione che quest'ultimo sia membro del gruppo in questione (cfr. p.52) – ossia una stereotipia ha un vigore semantico più esteso rispetto ad un pregiudizio.

Hume era tra i primi a percepire che dalle regole formulate senza una riflessione approfondita sorgono delle stereotipie (cfr. p.47). Proprio nel Settecento sono sorte le prime caratterologie nazionali – in gran parte grazie alle descrizioni di viaggi, costituenti un vero e proprio genere letterario (cui rappresentante italiano di rilievo è per es. F. Algarotti; l'antecedente medievale di tale genere è ovviamente il *Milione* di Marco Polo) –, sulle quali hanno formulato le proprie riflessioni rilevanti tra l'altro Condillac e Kant (cfr. p.34). Le esperienze «autentiche» connesse agli italiani sono strettamente legate a quelle sull'Italia. Un esempio di ciò è il culto delle rovine, che si associano spontaneamente al «passato glorioso» dell'antichità, cui decadenza è un «esempio chiaro della corruzione degli italiani» per i viaggiatori provenienti dal Nord (cfr. p.78). Anche sotto questo aspetto vale la pena di prendere in considerazione l'effetto del fascismo nell'ulteriore formazione dell'identità nazionale. Alcuni autori europei (per es. P. Hazard) hanno intravisto nel fascismo la possibilità di un rinnovamento dell'Italia – ovviamente per i fascisti italiani ciò era un argomento fondamentale per giustificare i propri atti –, inoltre vedevano nell'Italia fascista il protettore dell'Europa nei confronti del bolscevismo. Nell'ideologia fascista si nota un paradosso, in quanto questa (e qui si nota tra l'altro l'eredità del Futurismo) voleva superare l'immagine dell'*Italia come museo*, allo stesso tempo però faceva appello all'idea dell'Impero Romano (in quanto fonte della tradizione nazionale, fondamento del

militarismo e della – suppostamente – futura *Pax Romana*, dell'autarchia e della colonizzazione [*Mare Nostrum*]), e in genere alla resurrezione della latinità (cfr. p.197).

Tornando brevemente al motivo della *corruzione*, è interessante notare che in un certo periodo l'Italia era stimata (per es. da J.P. Brissot de Warville e da Rousseau) per la sua natura suppostamente *incorrotta*, in quanto si considerava che l'ingegno e la creatività italiani siano rilevanti (l'Italia evidentemente ha dato un numero elevatissimo di scienziati e artisti al mondo, rispetto alla propria popolazione e territorio di dimensioni limitate), allo stesso tempo però si pensava pure che gli italiani fossero incapaci di *approfondire* le conoscenze scientifiche e artistiche (cfr. p.254). Parallelamente a ciò si riteneva che l'effetto del pensiero di Machiavelli (e specialmente la machiavelliana *dissimulatio*) avesse causato una profonda *corruzione morale* nell'ambito delle corti italiane, e – per es. secondo Montaigne – gradualmente anche nelle principali corti europee (cfr. pp.266–267). Quest'immagine negativa dell'Italia (legata per es. alla *vendetta*, all'*omertà*, ecc.) col passare dei secoli si è radicalizzata nell'immagine stereotipica della criminalità organizzata (grazie in particolare all'attività di *Cosa nostra* [o *Mafia*] siciliana e americana). Sztanó cita degli esempi importanti dell'arte cinematografica degli anni '40 e '50 del Novecento per illustrare l'ulteriore formazione di alcune stereotipie legate all'Italia (cfr. pp.324–326).

Nella parte IV. del volume (intitolata «Nella trappola del clima») troviamo l'importante sottocapitolo sulla supposta relazione tra «I tratti corporei e il carattere nazionale». Il darwinismo e le concezioni che rivalizzavano o che erano ostili nei confronti di esso costituivano lo sfondo delle teorie che legavano, appunto, determinati tratti fisiologici col carattere individuale e – spesso – anche nazionale. Per quanto concerne l'analisi dei tratti del viso e della testa (che poi ha avuto la propria continuità nella *frenologia criminologica* di Cesare Lombroso), questa è una ripresa moderna di alcune tesi *fisiognomiche* riconduci-

bili ad Aristotele (che poi sono state sviluppate nel Cinquecento da G.B. Della Porta: in primo luogo tratta di questo il volume importante di Éva Vigh, «*Természeted az arcodon*»... [*La tua natura è sul tuo viso*]... (2006)], cfr. Sztanó, p.378 [n.8]). Giustamente afferma Sztanó che «le stereotipie etnico-nazionali e la fisiognomia sono connesse per mezzo delle teorie sul [ruolo determinante del] clima e per mezzo della filosofia morale» (p.378). Per un lungo periodo l'aspetto fisico degli italiani non era associato a qualche stereotipo etnico-nazionale, ma quando per es. negli anni '50 dell'Ottocento sui fascicoli della rivista *Punch* i sonatori d'organetto italiani erano raffigurati come esseri scimmieschi («uomini selvaggi») col naso lungo, ciò ovviamente esprimeva una rinnovata xenofobia da parte degli inglesi nei confronti degli italiani. E curiosamente nelle riviste ungheresi del periodo erano raffigurati allo stesso modo gli ebrei – con l'analogia, col caso degli italiani, della razza mediterranea contrapposta a quella ariana –, come anche gli irlandesi nell'Inghilterra e in qualità di immigrati negli Stati Uniti, e come pure gli indiani in America (cfr. p.380). Tali stereotipie – insieme alle tesi sul determinismo climatico, sostenute tra l'altro da Madame de Stael (cfr. p.384) e anche da Rousseau (cfr. p.388) – più in avanti hanno contribuito notevolmente alla difesa del fascismo italiano (anche in relazione al desiderio degli americani di limitare l'immigrazione massiva degli italiani), affermando che in Italia la dittatura fosse una «necessità» e che tale paese «meritasse» la mano dura del Duce (cfr. p.383). L'argomentazione ottocentesca (tra l'altro da parte di V. De Bonstetten) a favore della «superiorità» dei francesi era spiegata in parte, dunque, col fattore del clima, nel senso che la Francia si trova in un territorio climatico *intermedio*: l'uomo del Nord ha bisogno di *dimostrazioni*, mentre quello del Sud necessita di *sentimenti* per accettare per es. un principio morale: «solo sui francesi hanno effetto simultaneamente il sentimento e la ragione. Per questo i francesi sono più aperti di qualsiasi altra nazione per ogni verità» (p.390). È peculiare che

l'appello al determinismo climatico nella definizione (stereotipica) del carattere di una nazione possa essere sopravvissuto anche nel Novecento, quando Kant già nel primo Ottocento negava la validità di tale principio (e considerava il carattere nazionale come qualcosa d'*innato* [cfr. p.394], mentre Hume nel primo Settecento lo riconduceva a fattori esclusivamente sociali [cfr. p.399]).

Le stereotipi negative connesse al Mezzogiorno italiano (fortemente in vigore fino alla seconda metà del Settecento, ma in realtà anche oltre quel periodo) hanno origini remote. Sztanó riporta l'esempio della gente della Calabria, denominati dai romani *Brutti* per lo loro comportamento ostile nei confronti di Roma durante e dopo le spedizioni d'Annibale. Roma ha affidato a loro solo i lavori più umili (in questo modo erano guardie, boia, ecc.), e secondo una leggenda cristiana proveniva dai *Brutti* colui che ha flagellato e crocifisso Gesù. Secondo un'«etimologia» *Scalea* (nella Calabria settentrionale) sarebbe stato il luogo di nascita di Giuda Iscariota. È peculiare che Dante – in un certo senso opponendosi a tale tradizione – abbia collocato «il calavrese abate Giovacchino [da Fiore] / di spirito profetico dotato» (*Paradiso* XII 140–141) in una corona di dodici beati. D'altra parte – in corrispondenza con un'altra stereotipia – l'Italia in sé riproduce in piccolo la transizione tra l'Europa del Nord (l'Inghilterra, i Paesi Bassi, la Germania e la Francia) e l'Europa Mediterranea (di nuovo la Francia, l'Italia e la Spagna). Passando per il Sud – secondo A. Gallenga – troviamo uomini con l'ingegno sempre più acuto, ma allo stesso tempo sempre più pigri: più andiamo al Sud, più la civiltà diminuisce, ma pur così la gente del Sud generalmente è capace di reagire adeguatamente alle sfide della civiltà (a questo punto si sarebbe potuto alludere anche a *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi.)

Infine qualche esempio di stereotipi relazionate alla *lingua italiana*. La *melodicità* di questa lingua è un luogo comune diffuso anche oggi, che però nell'Ottocento (tra l'altro da parte di Ch. Dupaty e di Madame Stael) era ancora usato per *criticare* l'italiano. Secondo una riflessione di Stael (nella parafrasi di Sztanó), tale melodicità, «nonostante rievocchi con una perfezione insuperabile le armonie celesti, disabituava lo scrittore e il lettore alla riflessione e ai sentimenti più raffinati: [la lingua italiana] è troppo ridondante per esprimere chiaramente le idee, mentre è troppo tenera per esprimere la malinconia e le raffinatezze sensuali, ossia copre l'assenza del contenuto e la superficialità dei sentimenti. Già pensare risulta d'essere più difficile in questa lingua, giacché facilmente causa il rilassamento della mente, di modo che la letteratura degli italiani ha un carattere retorico, è ricca d'immagini, ma è povera d'idee, è superficiale ed esuberante» (p.420). E per quanto riguarda il rapporto dell'italiano col latino, nonostante il gesuita (e critico neoclassico del secondo Seicento) D. Bouhours avesse considerato la lingua italiana – nel suo aspetto esteriore, ossia al livello della forma e delle parole – la figlia (tra le lingue neolatine) con maggiore somiglianza al «padre» latino, al livello del decoro e della chiarezza già riteneva *il francese* l'erede autentico del latino. E tale tesi di superiorità del francese rispetto alle altre lingue romanze è diventata fondamentale e predominante dall'Illuminismo in poi (cfr. pp.420–421).

NOTE

¹ This paper was supported by the János Bolyai Research Scholarship of the Hungarian Academy of Sciences.

Prigionieri degli stereotipi

LÁSZLÓ SZTANÓ

Taljánok, olaszok, digók.

A nemzeti sztereotípiák fogságában

Budapest, Corvina, 2014, pp.579

DÓRA BODROGAI

Il nuovo libro di László Sztanó, linguista, storico della cultura e traduttore, elabora il tema degli stereotipi nazionali. Non è la prima delle opere dello studioso ad avere come tema la cultura italiana, perché viene preceduta da *Az ezernevű város* [La città dai mille nomi] (2002) e *Olasz-magyar kulturális szótár* [Dizionario culturale italiano-ungherese] (2008).

Già dal titolo si comprende il tema del libro, perché i tre sostantivi che lo compongono («taljánok», «olaszok» e «digók») sono tre diverse denominazioni degli italiani usate in contesti diversi: la prima è arcaica, la seconda è quella ancora usata per indicare gli italiani e l'ultima è un modo comico per descriverli.

Come afferma anche József Takáts¹, chi ha una buona conoscenza dell'arte può rendersi conto di come e in che maniera anche l'immagine sulla copertina rappresenti il testo: si tratta di un quadro intitolato *Veduta di Roma con il Colosseo e l'Arco di Costantino* del pittore Giovanni Paolo Panini, che dipinse vedute nel secolo XVIII. Una sotto-categoria delle vedute è il capriccio, che rappresenta le cose non come sono nella realtà, ma come il pittore le immagina, come le ha viste nella fantasia,

e per questo alcuni edifici, che nella realtà si trovano lontani, nella rappresentazione pittorica risultano invece uno accanto all'altro.

Alla domanda «Come sono gli italiani?», le risposte del profano sarebbero numerose, ma in generale stereotipate: amano il calcio, gesticolano tanto, gridano, sono sempre in ritardo, sono affetti da «gallismo», non conoscono la geografia, leggono poco, amano la buona cucina, ecc. Il libro di Sztanó mira a presentare gli stereotipi riguardanti gli italiani nella loro complessità, fornendo una spiegazione della loro origine e anche della loro evoluzione nel tempo. Per questo troviamo l'esempio dell'Italia prima come *pomarium imperii*, poi come nido della pigrizia, dal momento che il clima mite e piacevole e la caldissima estate inducono le persone a non lavorare, a lasciare che il giardino, che è l'Italia, venga invaso da piante infestanti; per arrivare a quello strano ritrovato dell'acqua tofana, elaborato da Giulia Toffana per le donne insoddisfatte dei loro mariti e divenuta stereotipo in quanto «gli italiani sono avvelenatori».

L'opera è divisa in quattro grandi capitoli: *Sztereotípiák és utazók* [Stereotipi e viaggia-

tori]; *Itália tündöklése és bukása* [Splendore e declino dell'Italia]; *A történelem fogságában* [Prigionieri della storia]; *Az éghajlat fogságában* [Prigionieri del clima]. Il primo offre una base scientifica e teorica, citando pensatori significativi e famosi del secolo XX, come Allport o Jan Assmann; nei capitoli successivi invece si trovano un buon numero di stereotipi divisi per tema.

Per dimostrare la fondatezza della sua tesi, Sztanó ricorre a numerose citazioni tratte da varie fonti e di diverse epoche, e da numerose voci di varia nazionalità. Emergono nomi conosciuti come Stendhal, Bonstetten, Madame de Staël, Shelley, Polixéna Wesselényi o il marchese de Sade, che erano stati testimoni della cultura italiana avendo fatto uno o più viaggi nel «Belpaese». Sztanó, giustamente, trae gli esempi dai resoconti o dai racconti dei viaggiatori che, pur avendo sott'occhio la realtà, sono stati comunque influenzati dai giudizi preesistenti, e portati spesso a formulare i loro pensieri sulla base di stereotipi ascoltati o letti. Colpisce la quantità delle citazioni riportate: queste, anche se dimostrano una incredibile ed esatta conoscenza delle fonti, non facilitano la lettura del libro: di tanto in tanto il lettore si perde nell'accumulo di citazioni che riguardano non solo i diari di viaggio delle persone già citate ma anche poesie o parti di racconti (come la *Corinne ou l'Italie* di Staël).

Un particolare molto significativo è il fatto che Sztanó all'inizio del libro, subito dopo l'introduzione, affermi che «le citazioni in cui non è segnalato il nome del traduttore sono fornite nella mia traduzione» (p. 19). Quindi il lettore ha la possibilità di conoscere testi che ancora non sono stati tradotti in lingua ungherese.

Dopo aver esaminato un aspetto degli stereotipi, il volume prende a considerarne l'altra faccia della medaglia: come si vede chiaramente dagli esempi che l'autore fornisce, ogni stereotipo va considerato nella propria ambivalenza, porta cioè con sé caratteristiche negative ma, allo stesso tempo, positive. Così

capita anche per un tema annoso e persino attuale come le rovine: da una parte i viaggiatori le cercano, le visitano e le ammirano, dall'altra invece appaiono loro come un cimitero, simbolo di un'Italia morta e sepolta, che appartiene a un'epoca lontana, decisamente trascorsa, fuori dal tempo.

Oltre alle informazioni che riguardano gli italiani, dal libro emerge anche il profilo di altri popoli: francesi, inglesi, americani, ma anche degli stessi ungheresi. Si viene così a conoscere un gran numero di notizie e riferimenti fondamentali riguardanti altre nazioni, perché, come viene spiegato nel primo capitolo, l'esistenza degli stereotipi presuppone la presenza di almeno due gruppi: un gruppo a cui appartiene il parlante che formula il pensiero, e un secondo gruppo che osserva l'altro, e a lui si paragona evidenziando analogie e differenze con il proprio mondo e la propria cultura. Poiché spesso gli stereotipi partono dall'autoriflessione degli stessi italiani intorno alla propria cultura (forse tra gli stereotipi veri si potrebbe annoverare la naturale predisposizione all'autocritica!), Sztanó ne mette in evidenza il punto di vista. È per questo che si diffonde lo stereotipo dell'Italia concepita come una donna debole (per la mollezza, la vulnerabilità e i facili costumi?), che si trova esemplarmente nel Purgatorio di Dante e nelle prose di Petrarca.

Leggendo il documentatissimo volume, ci si rende conto che questa è molto più di una semplice opera destinata alla mera lettura: essa, infatti, offre ai lettori una vasta quantità di informazioni storiche, culturali, letterarie e linguistiche, e in generale un'apertura interessante e decisamente apprezzabile per gli spunti di riflessione e per gli ulteriori approfondimenti che suggerisce.

NOTE

¹ József Takáts, *Itália és a közhelyek*, in «Élet és Irodalom», LVIII, n.39 (26.09.2014), p. 21.

János Kádár: buon compagno, o traditore della patria?

Chi era János Kádár?

L'ultima stagione del comunismo ungherese (1956–1989)

A cura di Gizella Nemeth, Adriano Papo e Alessandro Rosselli

Roma, Carocci, 2012, pp. 159

ESZTER JAKAB-ZALÁNYFY

Chi era János Kádár? *L'ultima stagione del comunismo ungherese (1956–1989)*, a cura di Gizella Nemeth, Adriano Papo (Università degli Studi di Udine) e Alessandro Rosselli (Università degli Studi di Szeged), raccoglie gli atti di un convegno internazionale svoltosi a Trieste dal 7 all'8 Giugno 2012. Il volume è dedicato a János Kádár nel centenario della nascita, con l'intento di offrire al pubblico italiano una prima valutazione d'insieme sul protagonista della storia ungherese e di contribuire a una maggiore conoscenza degli avvenimenti del periodo che precedette la caduta del Muro di Berlino e la fine del socialismo reale in Ungheria senza pregiudiziali ideologiche o di natura politica. Con la collaborazione di numerosi studiosi italiani ed ungheresi, attraverso tredici saggi interdisciplinari ricostruisce la figura di Kádár nella politica, storiografia, nella letteratura e nella documentazione cinematografica.

János Kádár è una delle personalità ungheresi più importanti del novecento. Un leader politico fortemente odiato all'inizio, ma in seguito anche amato e rimpianto per la costruzione del cosiddetto "comunismo al gu-

lasch». Uno degli statisti del novecento, Kádár è giunto al potere attraverso una violenta re-

Chi era János Kádár?

*L'ultima stagione
del comunismo ungherese (1956–1989)*

A cura di Gizella Nemeth,
Adriano Papo e Alessandro Rosselli

Carocci editore *pressonline*

pressione, ma é stato capace di creare una società relativamente stabile e duratura, e da alcuni anche rimpianta.

Dopo la presentazione dei curatori troviamo il lavoro approfondito dei fondatori dell'Associazione Culturale Italoungherese «Pier Paolo Vergerio», Gizella Nemeth e Adriano Papo intitolato *János Kádár: il diavolo e l'acquasanta. Un'introduzione al personaggio e alla sua epoca* sulla vita e sulla carriera di Kádár.

I quattro volti di János Kádár di Federico Argenterii si occupa principalmente delle quattro epoche della carriera di Kádár. L'Argenterii, professore dell'Università John Cabot di Roma, è specializzato nel comunismo centro-orientale, e ha pubblicato diversi studi sul comunismo e sulla Rivoluzione Ungherese del 1956.

Un altro aspetto delle ricerche kádariane viene esplorato nel saggio seguente *Odi et amo: biografia poetica e non autorizzata di János Kádár* dalla penna di Balázs Barták e Antonio Donato Sciacovelli, che ci rivela alcuni testi, manifestazioni letterarie fondamentali dell'epoca comunista e post-comunista ungherese.

La figura di Kádár fra storiografia, politica e mitologia nell'Ungheria contemporanea di Imre Madarász (Università di Debrecen, Università Loránd Eötvös) è il quarto saggio del volume. Non possiamo che essere d'accordo con l'autore nel suo affermare che la figura di Kádár è «viva» ancora oggi, sta ancora al centro di dispute politiche, continua a suscitare polemiche. Madarász afferma *sine ira et studio* che il protagonista dell'epoca comunista ungherese non è sparito del tutto dalla nostra vita quotidiana, la sua memoria è, citando il Manzoni, «segno d'ineinguibil odio/ e d'indomato amor». Il saggista analizza per prima la monografia di Tibor Huszár, che cerca l'oggettività rigorosa, evitando qualsiasi personalità. A differenza sua lo fa l'inglese Roger Gough nel suo libro intitolato *János Kádár, il buon compagno?*, scrive in uno stile più leggibile, più vibrante di quello di Huszár. Lo storico britannico paragona il vecchio Kádár a re Lear amareggiato, e anche a Macbeth. Nella monografia del noto scrittore ungherese

György Moldova, che adatta il pensiero del professor Kopátsy, il leader comunista viene addirittura glorificato alla pari delle figure iconiche della storia ungherese, come santo Stefano o István Széchenyi. Il libro di Moldova é un «cult-book» della nostalgia kádariana, come anche quello di János Berecz. L'ex segretario del Comitato Centrale per gli Affari di ideologia e propaganda del Partito Socialista Operaio Ungherese (MSZMP) ha pubblicato tre volumi intitolati con reminiscenza majakovskiana *Kádár visse...*, in cui leader è commemorato con eccessiva ammirazione. Mihály Kornis presenta una critica tagliente sull'ultimo discorso di Kádár nel suo libro. Un'opera che è piena di dichiarazioni paradossali, che – secondo Madarász – portano alla contraddittorietà, all'amoralità politica e storica. La mitizzazione negativa della figura storica sfocia nella sua divinizzazione, dice l'autore. *Che ne facciamo? János Kádár (1912–1989)* è il titolo del lavoro analizzato successivamente, il volume pubblicato nel 2007 contenente gli atti di un convegno, organizzato dall'Istituto per la Ricerca del XX. Secolo. Storici, filosofi, giornalisti, e politici noti partecipavano alla conferenza internazionale, con lo scopo di definire l'eredità di Kádár. Interventi di vari esperti pongono l'accento sul patrimonio kádariano, del quale László Béládi scrive: «il kádarianesimo continua a vivere con noi e dentro di noi».

Imre Madarász chiude il suo saggio con la vera e propria eredità di Kádár che ancora pervade il pensiero pubblico ungherese. Uno dei più duraturi di essi è il cosiddetto «ungaropessimismo», derivato dalla frustrazione sociale dopo i decenni comunisti. Un'altro è la fede ingenua della gente, le aspettative impossibili, la fiducia che il governo risolve qualsiasi nostro problema. Il saggista mette in evidenza un'interessante contraddizione di un'osservazione sociologica; nonostante l'esaltazione propagandistica del collettivismo, il regime kádariano ha reso la società ungherese quasi completamente atomizzata, «monadistica». Deriva forse da qui l'amara esperienza che il cittadino ungherese può

contare solo su sé stesso. Il patrimonio di Kádár si manifesta anche oggi: non essendoci dei sindacati forti, si può essere licenziati con facilità. Per concludere tali ragionamenti, l'autore lascia aperta la domanda se Kádár continuerà a vivere, con la frase celebre del già citato Alessandro Manzoni.

Seguono saggi storici provenienti da vari paesi. Merita di essere sottolineato lo studio di Gábor Andreides (Università Cattolica Pázmány Péter) in cui viene ricordata la visita di Kádár in Italia e nel Vaticano nel 1977. Il volume è arricchito dalla documentazione storica e dall'analisi profonda delle relazioni italo-ungheresi ad opera di Gizella Nemeth e Adriano Papo. Il discorso viene ampliato nel contesto generale europeo, dagli stessi studiosi nel saggio intitolato *Kádár, Dubček e la primavera di Praga*, e dallo studioso rumeno Aron Coceancig-Neiner (Università degli Studi di Modena) in uno scritto intitolato *Kádár e la minoranza ungherese in Transilvania* in cui l'autore tende per l'oggettività, evitando pregiudizi e parzialità di qualsiasi tipo. Gabriel Moisa e Ion Zainea (Università di Arad) met-

tono invece a confronto due ritratti: Ceaușescu e Kádár, e illuminano il loro rapporto, attraverso la rievocazione degli incontri storici, soprattutto quello «molto teso» del 1977.

La graduale mancanza di consenso attivo al regime kadariano di Tibor Szabó storico della filosofia (Università di Szeged e di Debrecen) esamina la parabola del regime kadariano, come è arrivato gradualmente dal consenso al dissenso, come ha vissuto la sua crisi, e poi com'è finito tutto con l'«autodissoluzione» del sistema.

Oltre ai saggi storiografici, possiamo leggere anche lavori in campo multidisciplinare, come quello di Antonio Donato Sciacovelli *Il chickenplay dei giovani intellettuali negli anni della distensione kadariana*, dove vengono evidenziati anche le caratteristiche del romanzo di Szilárd Rubin, o come il panorama del cinema ungherese dell'epoca offerto da Alessandro Rosselli.

Le pagine degli atti raccontano la lunghissima e a volte drammatica vita politica di un leader rimasto per più di trent'anni ai massimi vertici del regime socialista ungherese.